

*Le Mouvement idéaliste et
social dans la Littérature
anglaise au XIX^e siècle.*

John Ruskin

THÈSE PRÉSENTÉE

pour le Doctorat ès Lettres

PAR JACQUES BARDOUX

AVOCAT A LA COUR D'APPEL

COULOMMIERS ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

IMPRIMERIE P. BRODARD

1900 ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦

*Le Mouvement idéaliste et
social dans la Littérature
anglaise au XIX^e siècle.*

John Ruskin

THÈSE

Présentée pour le Doctorat ès Lettres

Par M. Jacques BARDOUX

AVOCAT A LA COUR D'APPEL

COULOMMIERS

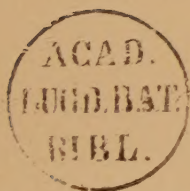
Imprimerie PAUL BRODARD.

JACQUES BARDOUX

Avocat à la Cour d'appel.

*Le Mouvement idéaliste et
social dans la Littérature
anglaise au XIX^e siècle.*

John Ruskin



COULOMMIERS
IMPRIMERIE P. BRODARD

—
1900

A LA MÉMOIRE
DE MON PÈRE, QUI FUT,
LUI AUSSI,
ET RESTA TOUJOURS UN IDÉALISTE.

Préface

Le 25 juillet 1895, trois jeunes gens parcouraient rapidement la route sinueuse, qui, franchissant une série de mamelons, tapissés de bruyères, semés de bouquets de sapins, tout pleins du tintement des clochettes et du murmure des ruisseaux, dominés par les rocs sombres de montagnes escarpées, conduit de Grassmeere à Coniston. Après avoir laissé, à leur droite, les toitures écarlates du village de Coniston, et longé les bords du lac, où des arbres centenaires plongeaient leurs racines noueuses, ils s'arrêtèrent, au pied d'un cottage isolé, qui dominait la route. Rien dans l'architecture, ni dans le cadre verdoyant n'attirait les yeux. Il n'y avait ni parc grandiose, ni tourelles gothiques pour exciter l'admiration des passants. Le voyageur y retrouvait les murs de briques et les ornements de bois, les larges fenêtres et les fleurs coutumières, et jusqu'au vêtement frissonnant des plantes grimpantes : tous les caractères de la maison de famille, telle que le peuple anglais l'a conçue et

aimée. Cette élégante chaumière empruntait, néanmoins, à la grâce du lac, dont les eaux scintillaient là-bas, à travers les arbres, à la majesté des contreforts de l'Old Man¹, qui dominaient les forêts de sapins, une beauté particulière. Dans le jardin, les bancs, — sur les murs, une petite tourelle, étaient disposés pour permettre aux regards d'embrasser tout l'horizon des arbres et des eaux. On sentait dans ces détails, comme dans le choix du site, la main d'un poète, qui aurait aimé à fuir le tumulte des villes et le bavardage des hommes, pour venir, dans ce décor mélancolique et grave, rêver, penser et prier. Une des fenêtres s'ouvrit. Un grand vieillard, à la taille courbée et à la barbe blanche, se pencha pour regarder les nuées, qui envahissaient rapidement le ciel bleu. Les jeunes gens le saluèrent, mais il ne les vit point. Quand le soleil eut disparu, derrière le voile des gris flocons, il secoua tristement sa tête et ferma les vitres. Les voyageurs reprirent la route de Grassmeere. La brise s'était levée et les nuages multipliés. Une de ces pluies torrentielles, que les habitants du Lake District traitent de « brouillard Écos-sais », couvrit bientôt les montagnes d'un voile de brume et versa sur les routes des flaques passagères. Les jeunes voyageurs supportèrent gaiement cette averse inattendue : ils avaient vu John Ruskin.

C'est l'un de ces deux qui signe, aujourd'hui, ces trop longues pages. Quand, après quelques mois passés

1. L'Old man, un des sommets les plus élevés du Lake district.

à Oxford, où il avait pu recueillir les souvenirs, deviner l'influence, apprécier les œuvres de l'auteur des *Peintres Modernes*, il aborda cette étude, le nom de Ruskin était à peu près inconnu de ses compatriotes.

L'ouvrage déjà ancien de M. Milsand¹, qui mériterait d'être lu davantage et moins oublié, ne contenait qu'une critique des théories esthétiques de J. Ruskin. En 1864, il n'avait parcouru que la moitié de sa carrière et n'avait pas encore acquis toute son influence. Taine avait analysé, en quatre pages², quelques unes de ses idées artistiques, résumé son appréciation en un jugement qui reste définitif : « C'est l'Esthétique d'un homme du Nord spiritualiste et protestant ». Mais cette formule n'était pas de celles, qui pouvaient éveiller la curiosité du public français. Guyau, quelques années plus tard, aurait pu gagner à l'auteur des *Pierres de Venise* l'admiration de ses compatriotes. Les citations étaient trop peu nombreuses³, les allusions trop vagues pour qu'on pût reconnaître dans sa conception de la beauté, dans sa théorie sur le rôle social de l'art, une heureuse transformation des idées de Ruskin, un merveilleux effort pour réussir, là où il avait échoué, pour lier l'art d'une manière étroite au développement des facultés intellectuelles et morales de l'individu, en faire un instru-

1. Milsand, *l'Esthétique anglaise*, étude sur J. Ruskin, 1864.

2. *Notes sur l'Angleterre*, 1871, p. 355-359.

3. *Problèmes de l'Esthétique contemporaine*, 99, 146, 158, 159, 167. *L'art au point de vue sociologique*, p. 88.

ment de rénovation et une source de paix sociale¹.

En 1897, les voix de Milsand, de Guyau, et de Taine s'étaient successivement éteintes et leurs paroles avaient été oubliées². Ruskin restait inconnu du public français, quand parut le livre de M. Robert de la Sizeranne³. Le charme de cette étude d'une brève élégance, et d'une clarté limpide, la poésie d'un style

1. On retrouverait aisément — et cette comparaison serait à la fois intéressante et instructive — dans Guyau, en même temps que les caractères du style de Ruskin, — l'un et l'autre sont des poètes lyriques, — bien des idées du critique anglais, mais conquises avec plus de vigueur, enchaînées avec plus de méthode. Guyau fait du sentiment de la vie la base de toute son esthétique : Ruskin en montre le rôle prépondérant dans le volume V des *Peintres Modernes*. Grâce à ce point de départ, Guyau peut concilier dans sa théorie de la beauté, l'élément sensible et l'élément intellectuel, et il écrit : « L'émotion produite par l'artiste est d'autant plus vive que, au lieu de faire simplement appel à des images visuelles ou auditives indifférentes, il tâchera de réveiller en nous, d'une part les sensations les plus profondes de l'Être, d'autre part les sentiments les plus moraux, et les idées les plus élevées de l'esprit. » « Tout chef-d'œuvre d'art n'est autre chose que l'expression dans le langage le plus sensible de l'idée la plus élevée ». (*Esthét. cont.*, p. 81, 84). Ce sont les définitions mêmes de Ruskin (voir plus loin livre II, ch. 1), transformées par une pensée limpide et vigoureuse. Quand, enfin, Guyau déduit de sa théorie de la beauté sa conception du rôle social de l'art : « La solidarité et la sympathie des diverses parties du moi nous a semblé constituer le premier degré de l'émotion esthétique; la solidarité sociale et la sympathie universelle va nous apparaître, comme le principe de l'émotion esthétique la plus élevée et la plus complexe »; « L'œuvre la plus forte doit être la plus sociale, celle qui représente la société même où l'artiste a vécu, la société d'où il est descendu, la société qu'il annonce dans l'avenir, et que l'avenir réalisera » (*L'art. soc.*, p. 33); il ne fait qu'analyser une idée, que Ruskin, — comme nous le verrons, — avait entrevue. On affecte aujourd'hui une curiosité admirative pour les théories de Ruskin, il ne serait qu'équitable de reporter un peu de cet enthousiasme sur les œuvres, plus unes et plus fortes, de Guyau.

2. Malgré quelques pages de M. Ed. Rod. et G. Mourey.

3. *J. Ruskin et la religion de la Beauté*, 1897-1900, 4 éditions. Le 1^{er} mars 1898, M. de la Sizeranne a précisé son jugement sur Ruskin, dans une conférence sur la Religion de la Beauté.

imagé, digne de celui qu'on commentait, le succès aussi vif que durable de cet ouvrage, tout aurait dû nous décourager de continuer notre travail. Si nous nous sommes décidés à persévérer dans la voie tracée, c'est que le portrait dessiné par M. Robert de la Sizeranne, était incomplet. Il ne nous a pas donné un récit de la vie de Ruskin, une analyse de ses œuvres historiques et poétiques, une étude détaillée de ses idées économiques. Sur tous ces points nous nous sommes efforcé d'apporter des renseignements précis¹. Notre jugement sur Ruskin, — ajouterons-nous, — différera de celui porté par M. R. de la Sizeranne. Nous ne verrons pas en Ruskin un grand prêtre de la Beauté, mais un prophète égaré, non pas un esthéticien, mais un moraliste.

Cette conception de l'auteur des *Peintres modernes*, qui est celle des critiques anglais, et que signalent déjà de brèves études publiées, en France, dans les journaux et les Revues à l'occasion de sa mort², sera l'idée maîtresse de ce trop gros volume.

Arrivé à la fin de notre travail, après avoir vécu pendant des années côte à côte avec cette pensée de

1. Les seules œuvres de Ruskin, qui ne soient point analysées, dans notre étude, sont les pages, où il prétend avoir été le premier à analyser la marche des glaciers, à expliquer le mouvement des serpents, en le comparant à celui des vagues, et à découvrir que les contreforts du Mont Blanc étaient stratifiés et non fendus. (*Deucalion*, II, p. 32 et 79). Nous étions incompétents pour apprécier ces prétendues découvertes.

2. Notamment dans l'article parfait de M. Uzanne (*Dépêche*, 30 janvier 1900), dans les études esthétiques de M. Marcel Proust (*Mercure de France, Revue des Beaux Arts*, 1^{er} avril 1900), dans les pages si intelligentes de M. Saglio (*Revue Bleue*, 7 avril 1900).

Ruskin, que nous avons beaucoup aimée pour être sûr de la mieux comprendre, nous déposons, en témoignage de notre admiration, ce livre sur le tombeau qui vient de se fermer dans le cimetière verdoyant et ombragé de Coniston, convaincu que cette vie, consacrée à un labeur aussi acharné que désintéressé, que cette âme, qui ignore toujours les mesquineries de l'envie et les bassesses de l'hypocrisie, que ces idées, éclairées par la pure lumière d'un idéal social et moral, pourraient exercer sur tous ceux qui essaieront de les connaître, la plus heureuse des influences.

J. RUSKIN

INTRODUCTION

Le mouvement idéaliste et social dans les littératures anglaise et française du XIX^e siècle.

Ruskin n'est pas un isolé, dans la littérature anglaise du XIX^e siècle. Il n'est pas un de ces écrivains, qui apparaissent brusquement aux yeux des hommes étonnés et ravis, sans que rien ne les ait annoncés, et qui s'évanouissent, sans laisser derrière eux des voix amies, pour défendre leurs opinions, sans avoir rien écrit de durable, sur le livre où les générations viennent se pénétrer des faits recueillis et des idées émises par leurs aînées. Cette gloire éphémère, est réservée aux « dilettantes », qui, se refusant à imposer à leurs pensées un but précis, et à leur activité un développement régulier, ne cherchent pas à apporter des théories dogmatiques, mais s'enferment dans un isolement hautain, dédaignent de se mêler à la foule de leurs contemporains, pour les diriger ou même les aider. Ruskin, lui, est un homme

de combat : il a agi, sur son pays et sur son temps, par la plume, la parole et l'exemple. Une pensée, servie par une voix éloquente et inspirée par une âme élevée, trouve toujours des auditeurs et des disciples. Aussi notre auteur a-t-il vu, de son vivant, son influence s'étendre, deviné, en mourant, qu'elle serait perpétuée par des disciples fidèles. Mais quelque originales qu'aient été ces idées, il n'avait pas été sans subir l'influence, sans s'associer à l'action générale d'esprits, qui, comme Carlyle, avaient avec le sien de grandes affinités. Il a continué et développé un mouvement particulier dans la littérature anglaise du *xix^e* siècle.

Nous voudrions en préciser les limites et en définir la portée.

Les hommes qui font partie de ce groupe, ont tous, qu'on analyse leur pensée ou leur influence, des caractères communs. Nés au commencement du siècle, ils sont des romantiques, c'est-à-dire des imaginations poétiques et des âmes religieuses. Nullement désireux, et d'ailleurs incapables d'amasser les idées abstraites et d'édifier des théories philosophiques, ils s'attachent à quelques principes, souvent vrais, toujours généreux, qui prêtent à des développements lyriques et à des dissertations morales. Emportés par les élans d'une imagination aussi souple que féconde, ils pensent par visions et s'expriment par images. Sans avoir au même degré ce besoin de certitude, qui est le caractère de l'esprit religieux, ils ont tous le sentiment religieux : ils aiment d'un grand élan de leur cœur « ce qui dépasse l'homme et échappe à sa conception ». L'imagination, qui donne à leur style le charme du lyrisme, à leur intelligence la puissance créatrice, les préparait tout naturellement à être des métaphysiciens. En même temps que le romantisme marquait leurs pensées d'une empreinte particulière, le plus grand ébranlement politique et social

qu'ait connu l'Europe, achevait de donner à leur personnalité une saisissante originalité.

Arrivés à la maturité vers 1830, c'est-à-dire au moment où le développement de la grande industrie complétait l'œuvre de la Révolution française, hâtait l'avènement de la forme démocratique, en compliquant le problème politique d'une question sociale, ces hommes d'élite furent tout pénétrés par cette atmosphère orageuse : ils devinrent et restèrent des hommes d'action. En même temps qu'ils donnaient à leurs idées une forme combative, à leur style une tournure oratoire, à leur vie une fiévreuse activité, ils se mêlaient de plus en plus étroitement aux luttes qui troublaient leur époque, divisaient leur temps. Leur attention se portait chaque jour davantage sur les questions sociales, jusqu'au jour où elles conquièrent toute leur intelligence et tout leur cœur. Ce sont les moralistes de l'époque romantique. Et nous donnerions volontiers à leur groupe, résumant en deux mots les caractères de leurs âmes religieuses, de leurs pensées imaginatives et de leurs vies de combat, le nom de *mouvement idéaliste et social de la littérature au XIX^e siècle*.

I

En Angleterre on le voit éclore de bonne heure ; et, dès les premières années du XIX^e siècle, il est facile de découvrir chez des poètes, des romanciers, des critiques de l'époque romantique, plusieurs des caractères, qui, réunis et accrus, formeront la personnalité de Carlyle, de Mathew Arnold, et de J. Ruskin.

Une double influence, issue l'une des idées maîtresses de la Révolution française, l'autre de la métaphysique allemande, imprime à quelques poètes, au commencement du siècle, des traits communs et distinctifs. Des

passions politiques ou mêmes sociales, des préoccupations philosophiques apparaissent dans leurs vers et leur donnent une allure particulière. Southey avait commencé par être Socinien et Jacobin : l'un de ses poèmes, *Wat Tyler*, apportait « la glorification de la Jacquerie passée à l'appui de la Révolution présente ». Coleridge avait songé à fonder en Amérique une république communiste, qui aurait ignoré les tyrannies des rois et des prêtres. Wordsworth avait flétri, dans ses premiers vers, les rois « ces fils du limon qui, de leur sceptre, voulaient arrêter la marée révolutionnaire, et que le flot montant de la liberté allait balayer et engloutir ». Landor, cité par Carlyle comme « un vieux Romain », jugé par Th. de Quincey comme « un homme destiné par la nature à être un leader, un martyr, un réformateur national », oligarque de tempérament et libéral par raison, se plut dans les contradictions. Shelley, enfin, rêva les utopies les plus extraordinaires, entre autres celle du retour à l'âge d'or, par le nivellement universel et par l'abolition des monarchies et des clergés. Ces passions politiques, quand elles ne remplirent pas toute la vie de ces poètes, et quand elles s'évanouirent avec les premiers enthousiasmes de la jeunesse, furent, chez quelques-uns du moins, remplacées par des préoccupations morales, conformes au tempérament de leur race, mais importées parfois d'Allemagne.

Coleridge s'était imbu à Goettingue de théories mystiques sur le verbe et l'absolu. Shelley, guidé par ses lectures, découvre une âme dans l'univers. Quel que soit l'être, défini ou vague, brut ou pensant, en lui brille toujours une essence secrète, une étincelle divine, que nous entrevoyons dans de sublimes éclairs; et il nous laisse le plus admirable poème panthéiste que l'humanité ait connu. Wordsworth, enfin, est le type parfait de ce clan de poètes, ébranlés par la tour-

mente politique, et pénétrés de pensées philosophiques. Retiré, dans une maison élégante, au bord d'un beau lac, il s'écoute penser. Il voit une beauté et des leçons morales dans les petits événements, qui forment le sujet de nos journées banales et dans les moindres détails du spectacle le plus ordinaire. « La plus humble fleur, qui s'ouvre, dit-il, fait remuer en moi des sentiments trop profonds, pour se répandre en larmes. » Puisque la seule chose importante est la vie intérieure, le poète s'attachera uniquement à l'entretenir. Abandonnant le style noble et les scènes majestueuses, il se rapprochera volontairement de la prose, cherchera ses sujets dans la vie quotidienne, s'efforcera, en classant ses poèmes suivant les diverses facultés et les différents âges de la vie, de faire l'éducation morale et de développer la vie intérieure de ceux qui le lisent.

A côté de ce groupe de poètes, qui eurent des préoccupations sociales et ne craignirent pas de faire entrer dans leurs poésies des pensées morales et des sentiments mystiques, il convient de faire une place aux romanciers et aux critiques, qui, dans leurs domaines respectifs, continuèrent le même mouvement et, à côté d'une littérature artificielle, écrivirent ces livres, qui valent des actions. C'est encore l'influence de la Révolution française dont nous saisissons les traces, tout au début du xix^e siècle, dans les romans de W. Godwin, ce disciple de Rousseau et ce premier théoricien de l'anarchie, qui rêve le libre épanouissement de l'humanité, affranchie des liens sociaux et des chaînes juridiques; dans les pages féministes de Mary Wolstonecraft, qui, pour mettre en pratique ses principes, devient la maîtresse légitime de Godwin; dans la vie mouvementée de Holecroft, qui, après avoir défendu les idées émises dans *Caleb Williams* par Godwin, fut traduit en justice pour avoir embrassé les idées républicaines avec trop d'ardeur.

C'est enfin le même caractère de prédication morale que nous retrouvons chez un écrivain médiocre comme Miss Martineau et chez l'un des plus grands romanciers anglais, Thackeray. Thackeray nous donne des leçons et, sous les sentiments qu'il décrit, comme sous les événements qu'il raconte, « nous découvrons toujours des préceptes de conduite et des intentions de réformateur ». Dans ses portraits, on ne sent pas un effort pour créer un personnage vivant et complet, mais pour tracer le type d'un vice ou le symbole d'une vertu. Dans les dialogues, on ne découvre pas la verve de l'artiste attaché à copier la nature, mais la réflexion attentive du moraliste, occupé à transformer en satires les paroles et les événements. Inspiré par une colère exaspérée, servi par une imagination froide et maîtresse d'elle-même, aidé par une puissance d'ironie qu'on ne peut comparer qu'à celle de Swift, Thackeray partit en guerre contre l'éducation des nobles et leurs traditions d'insolence, contre les mariages de convenance et le sacrifice des filles, contre l'inégalité des héritages et l'envie des cadets, « contre tous les attentats à la nature et à la famille, inventés par la société et par la loi ».

Tandis que des romanciers imprimaient, dans le domaine de la prose, au romantisme les caractères d'action sociale et d'influence morale, que nous avons retrouvés dans nombre d'œuvres poétiques, d'autres hommes de talent refusaient de se cantonner dans un genre précis et se révélaient comme d'admirables polémistes. Cobbett, conservateur défroqué, demande la suppression de l'armée et le relèvement de l'agriculture. Sidney Smith, en perçant de ses flèches le clergé engourdi et en protestant contre l'oppression des catholiques, sonne le réveil des idées libérales. De Quincey, enfin, malgré les étrangetés de sa vie, les bizarreries de son caractère et les caprices de sa pensée, faisait, dans ses

articles, une large place aux études d'économie politique.

Il y avait, donc, au début du XIX^e siècle, dans la littérature anglaise, tout un groupe de poètes, de romanciers et de publicistes, qui, loin de s'absorber dans les descriptions historiques et les analyses subjectives, trop chères au Romantisme, faisaient une large part dans leurs œuvres aux questions politiques et aux préoccupations morales. Il leur manquait, pour que nous puissions les considérer comme des écrivains « idéalistes et sociaux », tantôt cette richesse d'imagination créatrice, ce sentiment de l'infini, ce lyrisme du style biblique, qui sont les traits distinctifs des vrais mystiques, tantôt le sens précis de leur force, la compréhension nette des questions sociales qui caractérisent les hommes d'action de notre temps. Deux mouvements qui ébranlèrent, entre 1830 et 1848, l'Angleterre, vinrent développer ces deux tendances, encore à peine écloses dans la littérature.

C'est d'abord la crise religieuse, qui bouleverse toute la société protestante, depuis l'église anglicane jusqu'à l'église écossaise. La propagande catholique de Newman et de Manning, l'apparition, au sein du clergé anglican, des deux partis opposés de la « High Church », dirigé par Wilberforce, et de la « Low Church » patronné par Keeble, la scission au sein de la « Scotch Kirk » conduite par Chalmers, les débuts du mouvement philosophique d'Oxford, où devaient s'illustrer Mark Pattison et Jowett, toutes ces polémiques sont autant de manifestations de l'importance, redonnée et reconnue aux problèmes religieux. En même temps apparaissaient les premiers dangers de la grande industrie et la première révélation d'une question sociale. Vers 1825, le socialisme se forme, en tant que doctrine distincte du vieux radicalisme, et trouve son chef dans Owen. Successivement, un mouvement coopératif, lancé par Owen

en 1824 et qui bientôt lui échappe pour rester purement économique, un mouvement syndical, dirigé en 1834 par Owen et la « National consolidated Trades Union », ébranle les faubourgs et les campagnes. De 1838 à 1848, O'Connor tente, en vain, de transformer ces groupements nouveaux en forces politiques. Malgré cet échec, la question sociale était posée et les diverses solutions définies. L'influence exercée par ces crises religieuses et économiques, l'action produite par le groupe de poètes, de romanciers et de publicistes, mêlés aux passions politiques et pénétrés des préoccupations morales, avaient donc préparé l'opinion publique à apprécier les dons particuliers et les œuvres originales de Carlyle, Dickens, Mathew Arnold et Ruskin, des quatre grands noms, dans lesquels se résume le mouvement idéaliste et social. Les caractères de la société et de la littérature anglaise de 1800 à 1840 contribuèrent en même temps à préciser les traits distinctifs de leurs pensées et les tendances de leurs œuvres.

Carlyle est le premier en date et restera le chef incontesté de cette pléiade. — Idéaliste, — il l'est par cette imagination fougueuse, incapable de froides abstractions mais éprise d'images vivantes, pour qui chaque pensée est une secousse et qui donne un corps à toutes ses idées. Carlyle ne raisonne pas : il peint. Et il nous donne, tantôt de longs tableaux d'un lyrisme exquis, de brèves images scintillantes comme des éclairs, tantôt des bouffonneries forcenées, cris de colère de sa sensibilité exaspérée. Idéaliste, enfin, Carlyle l'est par sa manière de comprendre l'histoire. Dans le récit du passé, il cherche uniquement les sentiments des générations disparues. Après de patients labeurs, il ressuscite les morts, évoque leurs idées, assiste à leurs luttes, avec toute la sympathie de son cœur. Mais son imagination l'emporte plus loin. Ces fantômes du passé l'entraînent

dans un monde de rêves : il voit l'immensité, où surgissent, pour un instant, les fantoches humains; pense avec anxiété à ce foyer éternel, dont nous ne sommes que les reflets éphémères; songe avec angoisse, que ces ombres humaines ont leur substance dans l'au-delà, et répondront, éternellement, de leur rapide passage. Carlyle, dans le récit du passé, voit l'âme humaine, dans l'histoire de l'homme, voit Dieu. Carlyle est peut-être un mystique, mais c'est aussi un homme d'action. Amené par son idéalisme à envisager les choses à un point de vue intérieur, il y cherche un sens moral, il se crée une religion à lui et un christianisme particulier. Tout plein de son symbolisme religieux et de sa morale passionnée, il voudra exercer une influence sociale et chacun de ses livres de critique littéraire ou d'étude historique sera une prédication.

Tout écrivain est pour « lui comme un interprète de l'idée divine, qui est au fond de toute apparence et comme un révélateur de l'infini ». Dès qu'un homme a un sentiment profond et une conviction forte, dès qu'on peut extraire de son œuvre une théorie de la nature et une peinture de la race, ses livres seront beaux. Partout il faut mettre le démocrate Burns au-dessus de Byron, exalter Goethe et Rousseau, mépriser Voltaire, flétrir les « dilettantes » modernes. De même, les idées maîtresses de ses ouvrages d'histoire ne sont que les conséquences de ses conceptions morales et religieuses. Inspiré par son culte de l'action et sa foi morale, il verra dans les Révolutions la naissance d'un grand sentiment, et dans les hommes de génie « les conducteurs des peuples, les formateurs, les modèles et, dans un sens large, les créateurs de tout ce que la masse d'hommes est parvenue à faire ou à atteindre ». Mais Carlyle ne se contente pas de guider ses compatriotes, dans leurs lectures littéraires et historiques, de leur donner des

modèles à imiter et des exemples à suivre, il prétend exiger d'eux des réformes immédiates. Dans des Pamphlets qui sont des satires sanglantes, il critique leur organisation politique et leur conception sociale, condamne leurs idées directrices et leur idéal quotidien. Il montre la nécessité d'une réforme et essaie de la préparer.

Carlyle a exercé une extraordinaire influence. Aidé des circonstances et des œuvres de Wordsworth, de Coleridge, il a donné naissance à ce que nous avons appelé le mouvement idéaliste et social. Pour tout un groupe de jeunes littérateurs, il fut un véritable maître. Emerson reproduisit ses idées. Froude lui doit son goût pour les controverses religieuses et sa conception idéaliste de l'histoire. Inspirés par lui, Charles Kingsley et Frédéric D. Maurice fondèrent en Angleterre le socialisme chrétien, les œuvres d'instruction populaire, et écrivirent l'un dans ses romans, l'autre dans ses sermons, quelques pages dignes d'être lues avec émotion et méditées avec profit. En même temps que Carlyle s'entourait d'un groupe de disciples, il exerçait une profonde influence sur deux hommes destinés à continuer le mouvement qu'il avait commencé. Dans les ouvrages de Carlyle, Mathew Arnold et J. Ruskin ont puisé, l'un ses idées sur l'interprétation symbolique des religions, l'autre une partie de ses théories économiques.

Dickens, lui-même, ne doit-il rien à l'auteur de *Sartor Resartus*? Sans nous prononcer, pour l'instant, sur ce problème délicat, nous ne pouvons que signaler les réelles affinités de leurs esprits et l'identité de leurs influences. Idéaliste, Dickens l'est aussi par la vivacité de son sentiment religieux, qui lui a dicté, sur le vent du soir, gémissant dans l'église du village, une des plus belles pages de la littérature chrétienne, et par l'intensité de son imagination, qui lui permet, non seule-

ment de dessiner avec précision et de peindre avec vigueur tous les détails d'un tableau, mais encore de prêter aux objets inanimés, un peu de la vie dont elle est pleine. Dans les descriptions de Dickens, le monde se peuple et la nature s'agite. Les arbres prennent, pour lui, une voix; l'ombre noire des murs danse comme de grands fantômes; et des légions étranges passent, en faisant gémir les herbes, dans les nuits silencieuses. Écrivain social, Dickens l'est aussi par sa préoccupation constante de faire œuvre de moraliste. Non seulement ses personnages sont des types et ses romans des essais; mais encore il jette sur la vie du peuple, d'où il est sorti, et avec qui il a vécu, la lumière d'une poésie vraie; oppose aux âmes déformées par la société celles que forme la nature, à l'hypocrisie d'un bourgeois, à l'esprit positif et mercantile d'un négociant égoïste, à l'orgueil méprisant du hobereau, la sincérité d'un batelier, la générosité d'un ouvrier mineur, et la tendresse d'un enfant trouvé. Dickens est une des âmes les plus aimantes et les plus élevées qu'il y ait eu au monde. Il fait honneur à l'humanité.

Si l'influence de ce second maître ne s'est pas exercée, comme celle de Carlyle, sur un groupe précis, elle a, en tout cas, agi sur Ruskin, pénétré dans les classes ouvrières, et imprimé au roman anglais du xix^e siècle ses caractères de vérité poétique et de grandeur morale. Toutes ces nouvelles, signées de noms célèbres, ou de femmes inconnues, où l'auteur nous dépeint la vie des faubourgs, des villages anglais, continuent l'œuvre commencée par le génie de Dickens.

Mathew Arnold est le seul, des quatre écrivains dont nous esquissons le portrait, qui soit lié au mouvement idéaliste et social, plus par l'influence subie que par l'action exercée. Mathew Arnold, malgré le charme de sa nature et les qualités de son style ne fut jamais popu-

laire et resta un isolé. Enfermé dans son cabinet de travail, il lançait par instants une poésie sonore ou un article vigoureux, comme ces philosophes solitaires, qui signalent les erreurs de leur temps et cherchent des remèdes. Après avoir cru, avec son maître Wordsworth, que les vers peuvent être une arme aux mains du moraliste; après avoir écrit que « la poésie est une philosophie de la vie et que la grandeur d'un poète » est toute entière « dans la puissance avec laquelle il applique ses idées à la vie », dans la manière où « il répond à cette question : comment devons-nous vivre? »; — Mathew Arnold abandonna ses rêves de poème philosophique. Dans une série d'articles, il étudia les problèmes de l'éducation nationale, analysa les caractères de son temps et de son peuple, jusqu'au jour où, entraîné dans la crise religieuse qui divisait les esprits éminents de l'Angleterre, il crut trouver dans les idées de Carlyle, précisées et développées, dans une interprétation symbolique du christianisme, le moyen de concilier la diminution de la foi et la nécessité d'une religion.

C'est également par la poésie philosophique que débuta, dans la vie littéraire, John Ruskin, mais il devait être appelé à de plus hautes destinées que Mathew Arnold. Par le talent il mérite d'être rapproché de Carlyle; par son action, il lui est peut-être supérieur. Comme lui, il incarne tous les caractères du mouvement littéraire auquel il a attaché son nom. Penseur idéaliste, il nous étonne et nous charme à la fois, par la richesse d'une imagination, qui jetant dans une fournaise les phénomènes observés par le naturaliste, les détails recueillis par la critique d'art, les faits analysés par l'Économiste, les transforme en idées scintillantes comme de l'acier. Incapable de se plier aux méthodes deductives et aux lents procédés des intelligences classiques, chaque idée générale se présente à sa pensée

sous la forme d'une image. Ce que sa pensée perd en clarté et en vigueur, elle le gagne en vitalité et en souplesse. Homme de combat, Ruskin a cherché successivement, dans la poésie, dans l'art, dans l'économie politique, un moyen de rénover moralement les hommes de son temps. Il ne s'est pas borné à écrire des livres de bataille. Il s'est efforcé de trouver dans les brochures et les lettres aux journaux, dans les cours et les conférences, dans les associations artistiques ou sociales, de nouveaux leviers pour agir sur les hommes de son temps. Il fit un pas de plus, le jour, où, gagné définitivement à la cause ouvrière, il prononça les premières paroles vraiment socialistes qu'ait entendues l'Université d'Oxford. Enfin, comme pour marquer aux yeux de tous, les caractères de son tempérament combatif et de ses théories idéalistes, il s'est plu à donner à son style la poésie colorée de la Bible, à son beau visage le regard bleu et la barbe blanche d'un prophète égaré.

L'influence de Ruskin se traduisit d'une manière plus précise encore que celle de Carlyle. En dehors de l'action exercée par ses conseils sur M^{rs} et M^r. Browning, peut-être sur George Eliot, l'auteur des *Peintres Modernes* groupa autour de lui de véritables élèves. Disciples, Arnold Toynbee et Mallock, qui conservèrent, dans leurs études d'économie politique et dans leurs œuvres d'éducation populaire, l'empreinte des idées et l'inspiration des sentiments de J. Ruskin. Disciples, encore, Crane, le poète et dessinateur, l'éditeur André Schew, le relieur artistique Cobden Sanderson, qui continuèrent dans l'application des arts à l'industrie, dans leur guerre au travail laid et banal du machinisme, l'œuvre commencée par l'auteur de *Fors Clavigera*. Disciple, enfin, Morris, qui dans ses théories sur la beauté et le rôle social de l'art, sa conception de l'art décoratif, ses luttes pour le progrès des idées socialistes et jusque

dans ses longs poèmes, où viennent passer les fantômes des nobles chevaliers et des vierges délicates du temps jadis, laisse apparaître l'influence exercée par le prophète de Brantwood. — Grâce à tant de talents, inspirés par sa voix et guidés par ses idées, J. Ruskin put étendre son action du domaine purement littéraire, au terrain social. Il attira l'attention de ses compatriotes sur des artistes méconnus, en prouvant que la beauté n'était que la fusion du bien et du vrai; provoqua l'apparition de l'art décoratif, en montrant qu'il était inique d'exiger de l'ouvrier un travail machinal; amena l'éclosion d'admirables œuvres sociales, en rappelant qu'il était immoral de priver qui que ce soit des joies nobles de la pensée; imprima, enfin, au parti socialiste, une vie nouvelle et un caractère religieux.

Le mouvement idéaliste et social de la littérature anglaise avait atteint, avec J. Ruskin et son groupe, l'apogée de son influence. Il ne pouvait plus que décliner rapidement. Les théories de Spencer, mal interprétées, amenèrent la création en Angleterre d'un courant d'idées positivistes, ou « agnostic », qui se révéla dans la littérature par l'apparition de critiques comme Fréd. Harrison, hostiles à toute idée métaphysique, de romanciers comme Moore et Hardy, nettement naturalistes. En même temps l'effort fait par Ruskin, dans une pensée de rénovation morale, pour intéresser ses compatriotes aux problèmes de la beauté, amena, à son insu, l'éclosion d'une école de théoriciens de l'art pour l'art. Walter Pater et Symonds formulèrent les principes; Swinburne les appliqua, dans d'admirables poésies. Ces deux mouvements, qui, l'un à un point de vue scientifique, l'autre à un point de vue esthétique, combattaient les idées métaphysiques et l'action morale des écrivains idéalistes, trouvent, dans la crise économique traversée par l'Angleterre, une force nouvelle. L'accroissement

des richesses et le développement de l'empire inspirent aux classes dirigeantes, un orgueil brutal, un esprit mercantile, un culte de la force, que les Carlyle, les Dickens et les Ruskin ont, longtemps à l'avance, percés de leurs railleries et flétris avec indignation.

Quelle que soit la littérature nouvelle, que l'avenir réserve à cette Angleterre agrandie matériellement et diminuée moralement, les imaginations puissantes et les âmes délicates que nous réunissons dans ce groupe « idéaliste et social », n'ont pas été inutiles, ni leur action inefficace. Ces grands écrivains ont, pendant plus d'un demi-siècle, charmé leurs compatriotes par le scintillement de leur langue colorée, et par les caprices de leurs visions poétiques, élevé les âmes de ceux qui les lisaient par la noblesse de leurs idées et l'exemple de leurs vies, imprimé à l'Angleterre d'autrefois ses caractères de grandeur morale et de dignité chrétienne. La rapide évolution, qui entraîne loin d'eux leurs compatriotes, n'effacera jamais toute leur influence. Les Dickens, les Carlyle et les Ruskin sont allés au peuple, et le peuple ne les oubliera pas. Ils ont, sinon pour toujours, du moins pour longtemps, marqué le parti ouvrier anglais d'une empreinte particulière. Tandis que le commerçant de Londres feuillette Kipling; tandis que l'étudiant d'Oxford apprend par cœur Swinburne, — l'ouvrier anglais, l'abonné du *Clarion* et l'électeur de John Burns, lit, avec une reconnaissante fierté, les romans ou les conférences que Dickens et Ruskin lui ont dédiés, dans un élan de leur fraternelle affection.

II

Par un étrange parallélisme, qui prouve combien, dans ce siècle, les pensées nationales se sont pénétrées les unes les autres et ont été dirigées par des influences identiques, on voit, dans la littérature française, le même mouvement idéaliste et social apparaître au même moment et disparaître sous les mêmes influences. Les caractères imaginatifs et religieux, les tendances combattives et démocratiques sont les mêmes; seule la durée et l'efficacité de l'action exercée diffèrent.

De 1800 à 1830, par réaction contre le *xviii^e* siècle, la morale envahit la littérature. Des moralistes catholiques, comme de Maistre et Bonald, des moralistes historiens comme Guizot, des moralistes politiques comme Mad. de Stael, Benjamin-Constant, des moralistes universitaires comme Cousin, participent à la même tâche et sont marqués des mêmes caractères. Mais malgré leurs déclarations de guerre, contre le siècle disparu; bien qu'ils en oublient, volontairement, les idées générales et les sentiments directeurs, ils en conservent les méthodes et restent des classiques. Loin d'être des imaginations mystiques, de se complaire dans les envolées de la métaphysique, ils sont, avant tout, des raisonneurs, et n'ont d'ardeur passionnée, lorsqu'ils en ont, que pour les idées abstraites. Quand ils sont chrétiens, ils ont bien plus l'esprit, que le sentiment religieux. Loin de se complaire dans une langue imagée, ils restent des dialecticiens et ne s'éprennent que de l'éclat froid des phrases abstraites. Enfin, trop hommes du monde pour chercher à exercer une influence au dehors d'un cercle étroit et concevoir l'action sous une autre forme que l'action politique, ils ne saisirent qu'imparfaitement et ne comprirent jamais l'évolution

sociale des sociétés modernes. Ces hommes éminents ne furent, à aucun degré, des écrivains idéalistes et sociaux, dans le sens particulier que nous avons donné à ces mots.

Ils eurent, du moins, le mérite de préparer l'opinion publique à apprécier les idées de philosophie morale et les œuvres d'action sociale.

Quelques années plus tard, lorsque le romantisme eût développé dans les âmes le besoin d'imagination et le sentiment religieux, imprimé à la langue des caractères nouveaux d'harmonie et de couleur; quand les idées des métaphysiciens Allemands enrent été introduites et les théories de l'école de Saint-Simon répandues en France; lorsque vers 1830, l'évolution politique eut précisé son but, des tendances religieuses se manifestèrent dans les idées, des préoccupations sociales apparurent dans les esprits. En même temps un groupe d'hommes éminents produisaient des œuvres différentes, marquées des mêmes caractères. Rien, à première vue, ne semble rapprocher un économiste comme Fourier, un chrétien comme Lamennais, un historien comme Michelet, un moraliste comme Quinet; et cependant, si on scrute leurs intelligences, si on analyse leur action, on découvre qu'ils forment une branche distincte dans la littérature romantique.

Il y avait déjà dans les théories de Saint-Simon une part de mysticisme. Les idées qui formèrent le socialisme littéraire de 1848, cette conception de l'État, pouvoir spirituel, améliorant les classes pauvres, pouvoir temporel, ayant le devoir de donner du travail, cette doctrine, les disciples qui la défendirent, rentrent dans le mouvement littéraire dont nous esquissons les caractères et précisons les limites. Saint-Simon, lui, a les idées générales, la tendance à l'optimisme, la croyance à la perfectibilité indéfinie, la méthode pra-

tique et la langue précise des philosophes du XVIII^e siècle. Fourier, au contraire, est vraiment le type de l'économiste idéaliste. Idéaliste, il l'est par son sentiment religieux, par la place qu'il fait, dans son système, à la conception d'un Dieu providentiel, par son respect sincère pour la figure du Christ, ses efforts pour prouver la concordance des Évangiles avec ses théories. L'histoire ne nous dit-elle pas qu'on l'a trouvé mort à genoux, aux pieds de son lit? Idéaliste, il l'est, enfin, par l'imagination avec laquelle il s'est plu à suivre, jusque dans leurs détails, l'application de son système. Il y a de plus, dans le rôle qu'il donne à l'idée d'harmonie, dans la liberté qu'il laisse aux passions combinées, toutes les rêveries d'un poète romantique. Homme d'action, il a trouvé quelques-unes des idées directrices de la science économique et les a analysées en moraliste. Quand il montre que la concurrence donne à tout individu une prime et une chance de succès de plus, pour chaque élément d'immoralité qu'il porte en lui; lorsqu'il prouve les abus du travail morcelé, s'étend sur la fécondité de l'association et la puissance de la grande exploitation combinée, il pose des principes féconds en résultats. Les théories de Fourier, répandues par la presse et le livre, défendues par ses amis, pénétrèrent peu à peu dans les esprits, marquèrent de leur empreinte des romans contemporains, comme ceux de George Sand, devenue vers 1840 la théoricienne d'un socialisme humanitaire, et furent l'évangile économique d'un parti politique.

Jean Reynaud et surtout Lamennais, lui donnèrent un credo religieux. C'est, en effet, le même esprit romantique, appliqué à des idées différentes. C'est bien un idéaliste, que nous trouvons, dans cette imagination fougueuse et cette sensibilité passionnée, qui, dès qu'une crise de sa pensée leur eut donné libre carrière, fit appa-

raître le poète visionnaire et le prophète biblique, derrière le prêtre catholique. C'est bien un homme de combat que ce catholique sincère, qui, après avoir rêvé comme De Maistre et De Bonald d'un pouvoir spirituel, ami des pauvres et des souffrants, maintenant l'unité morale du genre humain; après s'être efforcé de prouver la vérité du catholicisme, en montrant que l'enseignement qu'il donne était ce que l'humanité avait toujours cru, comprit la portée des événements de 1830 et devina les tendances de cette évolution politique. L'Église devait suivre ce mouvement, redevenir démocratique, saper la nouvelle aristocratie qui se fondait. Ce n'était pas là un nouveau christianisme. C'était le christianisme, tel qu'il avait toujours été, laissant de côté les prétendues élites pour s'occuper du peuple, lui expliquant ses idées, éclairant la voie dans laquelle il piétine. Lamennais ne créa pas une nouvelle église, mais pour peu qu'on ait rencontré des survivants de cette époque, déjà lointaine, on reste convaincu de la profonde influence exercée par sa parole et ses livres.

A ce double courant d'idées religieuses et économiques, Edgar Quinet vint ajouter un courant d'idées philosophiques. Tout plein de la philosophie allemande, Edgar Quinet a été mystique dans sa manière de concevoir l'histoire générale, de comprendre l'histoire contemporaine et de considérer la nature. Ame essentiellement religieuse, il nous a donné dans une langue incomparable, aussi harmonieuse que colorée, une théologie de l'histoire, une théologie de la Révolution française et une théologie de l'univers. Pour Edgar Quinet, le sentiment religieux c'est toute l'histoire. Ce n'est pas l'état social qui se reflète dans la religion. C'est l'idée de Dieu qui constitue un état social, l'arrête dans ses formes fixes et en dessine la hiérarchie rigoureuse. Si la Révo-

lution française n'a pas donné les résultats espérés, si une fièvre étrange a ensanglanté ses plus beaux jours et l'a empêchée d'organiser une société paisible, c'est qu'elle n'a pas été inspirée et dirigée par le désir d'apporter au monde une religion nouvelle. Avec le même mysticisme, ce grand idéaliste interprète les phénomènes de la nature, y découvre des arguments pour substituer à l'idée de progrès l'idée d'évolution, plus morale et plus équitable, pour justifier la division du travail et le progrès du machinisme, montrer que l'humanité « trouvera sa loi dans la loi du monde, enfin ramenée à l'unité. » La même loi, lue dans les formations géologiques, reconnue dans les mouvements des cieux, découverte dans la succession des règnes, s'applique à l'homme. « Tout lui répond dans l'infini » et « il marche en compagnie des mondes. » Cet admirable chantre du sentiment religieux, ce poète de la métaphysique, fut aussi un homme d'action. Attaché à l'idée républicaine, parce qu'il y voyait le couronnement de ses rêves mystiques, et l'application de ses conceptions morales, Edgar Quinet vécut, lutta et souffrit pour elle.

A ce triple mouvement économique, chrétien et philosophique, Michelet vint ajouter, avec la sanction du génie, un courant historique. Michelet est comme Ruskin, une de ces âmes qu'il est impossible d'approcher sans les aimer. Profondément religieux (l'immortalité de l'âme était pour lui, en même temps qu'un besoin de son cœur altéré d'amour, une conviction de sa pensée), il s'écria, quand il lut Darwin, « ah ! qu'on me rende mon moi » ; et il écrivit, en tête de son histoire de France, « une âme pèse infiniment plus qu'un royaume, un empire, parfois plus que le genre humain. » Comme Ruskin encore, il avait une sensibilité assez vibrante pour s'attacher à tous les êtres faibles, qu'il

voyait blesser par les hommes ou souffrir dans la nature : à la femme, succombant sous les douleurs d'une joyeuse maternité et sous les mesquineries d'une civilisation monotone, à l'enfant, dont les yeux cherchent toujours le sourire sur les lèvres et la lumière dans les cieux, à l'ouvrier, douloureusement bercé par le battement régulier de la machine, et isolé dans son morne faubourg, à l'animal, dont le triste regard ne connaît que les larmes, à l'insecte, qui cherche dans l'union le moyen de durer quelques jours. Comme Ruskin, il a une imagination assez vigoureuse pour prêter une vie, à la plante timide, frissonnante sous sa robe verte, à la mer, roulant dans son flux éternel les germes du monde, au glacier morne et silencieux dans sa robe blanche; — pour faire jaillir, hors de la masse des faits et de la poussière des manuscrits, dans une vision, les visages des hommes évanouis et la physiologie des âges disparus; — pour saisir, dans un élan de sa pensée éprise de symboles, le sens des mythes religieux et les rêves persistants des races. Michelet condense tous les caractères de sa personnalité dans une langue, semblable à celle de Ruskin, saccadée comme un tempérament fiévreux, vibrant avec autant de souplesse qu'une sensibilité passionnée, imagée et descriptive comme une intelligence qui pense par visions. Aussi étroitement mêlé que Ruskin aux tendances de son époque, il en partage les enthousiasmes, les colères et les luttes, ne recule jamais devant l'expression de son idée. Maître écouté, il parle et il conduit. Ce mystique était un homme d'action.

Michelet peut être rapproché de Ruskin. On pourrait comparer de même Edgar Quinet et Carlyle, Lamennais et Arnold. Seuls Fourier et Dickens restent des isolés. Le mouvement idéaliste et social compte, donc, dans les deux littératures, le même nombre d'hom-

mes de talent, est marqué des mêmes caractères. Mais il n'a pas eu, dans les deux pays, la même durée, ni la même influence. Bien que ces moralistes romantiques aient groupé autour d'eux un parti politique, agi sur plusieurs générations d'étudiants, entraîné, dans la poussière des combats, loin des retraites isolées, des poètes comme Lamartine et Hugo, des romanciers comme Georges Sand; — ils n'arrivèrent pas à prolonger leur règne dans le domaine des lettres et à faire pénétrer leur idéalisme dans les masses populaires.

Au moment même où ces imaginations délicieuses et ces âmes délicates se croyaient maîtresses de l'avenir, le plus grand philosophe que la France ait eu depuis Descartes, et un des plus vigoureux esprits que l'humanité ait connus, Auguste Comte, édifiait lentement les bases de son système. En systématisant les sciences, purifiées de toute idée de finalité, de manière à former une philosophie, en constituant une science de l'homme, qui n'aurait pas besoin de métaphysique, et en prétendant organiser d'une manière nouvelle l'humanité, arrivée à la période scientifique de son évolution, il combattait directement le mouvement idéaliste dans ses qualités, le souci de l'au-delà et le besoin d'imagination, dans ses défauts, le goût pour les idées générales et la méconnaissance des faits. Le Positivisme ne serait peut-être pas arrivé à détrôner aussi rapidement le romantisme, s'il n'avait été aidé par les événements politiques et les circonstances économiques. Nous ignorons si le coup d'État de 1852 fut, suivant un mot d'esprit, considéré comme profond, « la mesure de police qui rassura la société inquiète »; mais en tout cas il sonna le glas du mouvement idéaliste, en dispersa les maîtres et en condamna les théories, avant même qu'elles eussent pu pénétrer dans les intelligences populaires. Sous l'influence du régime nouveau et par suite

de la prospérité générale, les esprits se détachèrent de plus en plus des préoccupations morales pour ne penser qu'aux intérêts matériels, négligèrent les problèmes sociaux pour n'étudier que les questions politiques. Les ouvriers oublièrent, pour un temps, leurs rêves d'amour et leurs auteurs favoris. Quand ils recommencèrent la lutte et rouvrirent les livres, ils feuilletèrent Karl Marx et ses apôtres qu'ils ne comprirent point, Kropotchkin et ses disciples, qui les enthousiasmèrent. De la prédominance du positivisme scientifique sur la métaphysique religieuse, des intérêts matériels sur les intérêts moraux, des questions politiques sur les questions sociales, — naquit le mouvement littéraire, auquel on a donné le nom de naturalisme.

A l'exception des survivants du romantisme et de quelques âmes généreuses, réfugiées dans le parti républicain, tous les esprits étaient entraînés, les uns dans le naturalisme positiviste, les autres, dans un dilettantisme élégant, ami de l'art pour l'art. Aujourd'hui ce double système littéraire semble crouler de toutes parts. La réapparition des problèmes sociaux et la renaissance d'un besoin de métaphysique, l'influence des littératures étrangères, restées idéalistes, et l'action de philosophes éminents, de moralistes courageux transforment cette décadence en une véritable banqueroute.

Il nous a paru utile, au moment où l'on semble d'accord pour proclamer que la littérature de demain fera une large place aux questions morales et sociales, d'étudier parallèlement l'essai de littérature idéaliste et altruiste, tentée, au même moment, en Angleterre et en France. Nous sommes convaincus qu'il y a dans ce mouvement bien des exemples à imiter et des leçons à chercher. Qui sait si la littérature du siècle prochain, ne naîtra pas de la fusion du naturalisme et du romantisme, de l'union d'une méthode scientifique, dirigée

par une pensée philosophique, et d'une sensibilité religieuse, s'exprimant dans une langue lyrique? — Même si ce n'était là qu'une pure hypothèse; quand bien même cette étude ne présenterait aucune utilité littéraire, elle n'en conserverait pas moins une haute valeur morale. Il est toujours bon de vivre, pendant quelque temps, en compagnie d'hommes de talent, qui masquent les lacunes de leur intelligence sous les nobles richesses de leurs âmes, sentirent le poids de leur responsabilité sociale, dédaignèrent les gloires faciles de l'art pour l'art, et ne crurent point déroger en ayant des convictions, en y conformant leurs vies.

On revient, de ce pèlerinage dans le passé, meilleur et rassuré.

LIVRE PREMIER

LA VIE

CHAPITRE PREMIER

Jours d'enfance 1819-1842.

- I. — L'enfant, 1819-1833. — Portrait des parents de Ruskin, aspect de l'intérieur où il fut élevé. — L'éducation maternelle développe ses sentiments religieux, en même temps que son don d'observation. — Vie solitaire de l'enfant. — Ce qu'annoncent ses premières études. — Comment son père l'initia aux choses d'art.
- II. — Le jeune homme 1833-1837. — Un premier voyage en Italie accroît son goût pour le dessin et son amour pour la nature. — Trois admirations : Prout, Byron, Shelley. — Le premier amour. — Comment Ruskin apprit à connaître Turner.
- III. — L'étudiant d'Oxford, 1837-1842. — Oxford n'exerce aucune influence sur ses idées, ses sentiments; ne précise pas les tendances variées de sa nature. — Fin de son roman. — Troisième voyage en Italie; son importance. — En 1841, il dessine avec Harding. — En 1842, il écrit le premier volume des *Peintres modernes*. — Portrait de Ruskin en 1842.

I

La littérature anglaise devait déjà à l'Écosse les noms glorieux de Knox, de Scott, et de Carlyle. A côté de ces grands esprits, il faut placer John Ruskin.

J. Ruskin est profondément Écossais. Il suffit d'avoir lu quelques-uns de ses livres pour s'en convaincre. Par la profondeur de son sentiment religieux, qui exerça sur sa vie une influence prépondérante, inspira ses débuts littéraires et laissa dans son style la marque indestructible de son influence, il est un compatriote de Knox. Par je ne sais quel mélange de bon sens et de romantisme, par une manière à la fois rationnelle et sensible d'exposer ses idées morales, il se révèle comme un lecteur et un ami de Scott. Par sa sensibilité nerveuse et fantasque, qui le fait passer tour à tour des plaisanteries bouffonnes aux adjurations, il nous apparaît comme un disciple de Carlyle. Ce caractère de l'âme de J. Ruskin ne s'expliquerait suffisamment, ni par une sympathie particulière pour les paysages et les habitants des High-Lands, ni même par la nationalité de ses professeurs. La famille de Ruskin était d'origine écossaise; et c'était bien le sang d'un compatriote de J. Knox, de W. Scott ou de Carlyle, qui coulait dans ses veines.

Sans nous livrer à des analyses philologiques, sans nous demander, comme d'autres l'ont fait¹, si le nom de Ruskin dérive d'un antique cri de guerre *Rough-skin*, s'il révèle un lien de parenté avec le clan des Roskeen, nous dirons simplement que le grand-père de J. Ruskin était fixé à Édimbourg, où il se maria vers 1780. Commerçant en vins, il habitait dans la vieille ville, et appartenait à la haute bourgeoisie. Épris des belles lettres, il était intimement lié avec le Dr Thomas Brown², une des lumières de l'École Écossaise.

Grâce aux anecdotes, racontées par John Ruskin lui-même, nous pourrions peut-être donner une idée exacte de cet intérieur si profondément anglais et si sincère-

1. W. Collingwood, *The life and work of J. Ruskin*, p. 6 et 7.

2. W. Collingwood, *id*, p. 7.

ment protestant, qui exerça une influence décisive sur sa vie, son caractère et ses idées. « En écrivant ces pages, dit-il dans la préface de ses souvenirs¹, j'aurais pu être un de ces vieillards, qui oublient le temps en cueillant des fleurs imaginaires dans les champs de la jeunesse. Il me semble cependant que je viens déposer une offrande bien due, sur la tombe de ces parents, qui firent porter à mon enfance tous les fruits qu'elle pouvait porter, et dont le souvenir, au déclin de ma vie, vient me ranimer par l'espoir d'être bientôt auprès d'eux. »

A la fin de l'année 1806, le père de notre auteur, Jean-Jacques Ruskin, terminait ses études à la *High-School* d'Édimbourg. Peu de temps après, il partit chercher fortune à Londres. Un de ses maîtres, l'hôte assidu de la maison paternelle, le Dr T. Brown², écrivit au jeune homme, qu'il considérait comme un étudiant d'avenir, pour lui recommander de ne pas oublier son latin, et d'étudier l'économie politique. Jean-Jacques ne suivit pas ces conseils et entra comme commis chez un négociant en vins. Il s'y lia bientôt avec un riche propriétaire d'Espagne, venu à Londres pour y étudier le commerce du Xérès, M. Domecq. Frappé de l'intelligence de son camarade, il lui confia, deux ans plus tard, la direction d'une agence créée à Londres. En 1809 fut fondée la maison Ruskin-Telford-et-Domecq. Grâce à sa remarquable intelligence et à son impeccable droiture, le jeune négociant prospéra, et il put songer à se choisir une compagne. Il le fit, nous raconte son fils, avec autant de sang-froid et de précision, que s'il se fût agi de découvrir un commis pour son magasin⁴. Il venait de se

1. *Præterita*, I, préf., p. 7.

2. W. Collingwood, *id.*, p. 9.

3. W. Collingwood, *id.*, p. 10.

4. *Præterita*, I, p. 212.

décider pour une jeune cousine, camarade d'enfance, lorsque son père mourut brusquement à Perth, criblé de dettes. Le jeune homme pria sa fiancée d'attendre, accepta l'héritage de son père et commença à payer les créanciers. « Ce qui lui valut, nous dit son fils, d'être traité de fou par ses meilleurs amis¹ ». Neuf ans après, il était libéré de ces charges, volontairement subies, et il revint à Perth, rappeler à sa cousine, la parole donnée. Sa fiancée se faisait encore prier. Mais un beau soir, avec l'aide d'un pasteur, ami de la maison, Jean-Jacques obtint gain de cause. Deux heures après, ils se mariaient, et le lendemain matin, ils partaient pour Édimbourg, et de là pour Londres². Jean-Jacques Ruskin pouvait être heureux : ses fiançailles avaient été un roman. Mais, nous raconte son fils, « ni l'un ni l'autre des jeunes mariés ne permit à ses sentiments de dégénérer en une passion impatiente et indomptable. Ma mère montra surtout son affection, en s'efforçant de cultiver ses qualités intellectuelles et de former ses manières, pour devenir la digne compagne d'un homme qu'elle considérait comme plus distingué qu'elle ; mon père en portant une attention de tous les instants, aux affaires sur le bon succès desquelles reposait le bonheur de sa femme³. » Son commerce ne l'empêchait pas d'affiner ses goûts littéraires et même artistiques. Épris des choses d'art, il faisait d'assez jolies aquarelles. Amoureux des poètes, il les lisait à haute voix le soir. Tel fut le père de John Ruskin, un bourgeois Écossais du commencement du siècle. D'une droiture inflexible, fier mais simple, concentrant toute son énergie sur les moindres détails du labeur quotidien, trouvant chaque jour une poésie nouvelle à la vie du foyer, romanesque comme

1. *Præterita*, I, p. 5.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 11.

3. *Præterita*, I, p. 212.

un enfant, inflexible comme un soldat, dès qu'il s'agissait de probité et d'honneur, farouche adversaire des radicaux, serviteur dévoué de la Chambre des Lords, Jean-Jacques Ruskin méritait bien l'épithète que son fils fit graver sur sa tombe, dans le petit cimetière verdoyant de Shirley. « Ici repose, après avoir vaillamment supporté la charge de la vie, J.-J. Ruskin, né à Édimbourg, le 10 mai 1785. Il mourut dans sa maison à Londres le 3 mars 1854. Il fut un commerçant intègre, et son souvenir, pour tous ceux qui le connurent, sera cher et bienfaisant. C'est ce qu'un fils, qu'il chérissait et à qui il apprit à ne jamais mentir, a voulu dire de lui. » Un peu plus bas, sur la pierre tombale, le passant curieux peut lire ces lignes : « Ici, auprès du corps de mon père, j'ai déposé celui de ma mère. Jamais poussière plus aimée ne retourna à la poussière; jamais vie plus pure ne fut connue des cieux. Elle mourut le 5 décembre 1871. »

Quand il grava ces mots sur le marbre, John Ruskin faisait plus que céder à un sentiment de pitié filiale : il voulait témoigner sa reconnaissance à celle qui fut son premier maître, et resta toujours l'ami le plus sûr et le guide le plus écouté.

Miss Margaret Cox avait eu une jeunesse malheureuse. Sa mère, veuve de bonne heure, tenait dans la petite ville de Croydon, la taverne de la Tête du Roi. Cette fillette « remarquablement intelligente, extraordinairement pratique et naïvement ambitieuse ¹ », ne tarda pas à devenir la première de son école. Au moment même où, après avoir épuisé tous les ressources intellectuelles que pouvait lui fournir une école de village et sa modeste institutrice, elle commençait à souffrir du milieu où elle était forcée de vivre, elle alla se fixer à

1. *Præterita*, I, p. 209.

Édimbourg, puis à Perth, auprès de son oncle maternel, le père de Jean-Jacques Ruskin. Les conversations et les lectures développèrent rapidement son intelligence ¹. « Cette grande jeune fille, de belle apparence, bien faite, avec une superbe expression de douce fermeté dans le regard, devint bientôt, pour Jean-Jacques Ruskin, une directrice et une confidente absolument respectée et doucement admirée. » On sait comment se dénouèrent ces fiançailles de neuf ans. La jeune fille lettrée et romanesque devint une maîtresse de maison accomplie. Docile aux désirs de son mari, éprise de la paisible monotonie de la vie de famille, jamais « ces habitudes sacrées du foyer ne cessèrent de lui paraître plus précieuses, que l'ardent étonnement causé par des choses nouvelles, ou la joie donnée par des scènes d'une incomparable beauté ² ». Puritaine, austère, elle préférait toujours la réserve à l'expansion, la solitude à l'amitié banale. Trop fière pour rechercher les affections qui lui étaient supérieures, elle avait trop de délicatesse pour accepter celles qu'elle jugeait indignes d'elle, nous dit son fils, et il continue : « Je n'ai jamais entendu un mot de sentiment, d'étonnement, d'admiration ou d'affection, troubler sa vie sereine de maîtresse de maison ³ ». Ceux qui, dans leurs voyages, ont aperçu une de ces vieilles dames anglaises, austères mais dignes dans leur robe noire, à la physionomie dure, mais belle sous le bonnet blanc, ceux-là devineront facilement ce qu'était la mère de John Ruskin.

L'intérieur où vivaient ces deux bourgeois puritains était, comme eux, d'une honnêteté qui n'était pas sans grandeur, d'une tranquillité qui n'allait pas sans monotonie. Jamais l'heure du thé, passée sous les arbres de

1. *Præterita*, p. 210.

2. *Id.*, p. 238.

3. *Præterita*, I, 209.

Herne Hill ou dans le salon, jamais le moment fixé pour les lectures du soir ne variaient. Jamais une fête, un visage nouveau, ne venaient troubler la paix du foyer. Les seuls habitués de la maison étaient M. Northcote, que le titre de R. A.¹ n'a pas immortalisé, M. Telford, l'associé de Jean-Jacques Ruskin, sur lequel John porte ce jugement au moins ambigu : « Il était incapable de faire, de penser ou de dire une chose qui eût le moindre parfum de courses ou d'écuries². »

Tels sont les parents qui, en 1819, donnèrent le jour à John Ruskin, tel est le milieu modeste et terne où il devait passer les premières années de sa jeunesse.

L'éducation austère et forte que M^{rs} Ruskin donna à son fils développa de bonne heure, chez cet enfant chétif et nerveux, une foi précoce, passionnée et une faculté d'observation étonnante.

Quelques trente ans après, un soir, le père de John Ruskin et un de ses amis déploraient qu'il eût osé parler au public anglais de Turner et de Raphaël³. Il aurait dû se contenter d'expliquer aux hommes les voies du salut. « Oui, répondit Jean-Jacques Ruskin, avec des larmes dans les yeux, il aurait été évêque. » Ce rêve du père était encore davantage celui de la mère. Quand son garçon fut venu au monde, elle le « consacra à Dieu ». Dès que son intelligence s'éveilla, elle s'efforça de le préparer à la carrière ecclésiastique. M^{rs} Ruskin commença par l'élever avec toute l'austérité d'une puritaine, qui ignorait les tendresses nerveuses de l'amour maternel. Un jour, tandis que son fils était encore dans les bras de sa nourrice, il voulut toucher la théière qui bouillonnait gaiement. Sa mère lui fit retirer les doigts; il insistait; la nourrice retenait l'enfant. « Laissez-le tou-

1. Membre de la Royal Academy de Londres.

2. *Fors Clavigera*, III, 56, p. 144.

3. *Fors. Clavigera*, III, 52, p. 59.

cher » reprit la mère, « et, ajoute gaîment J. Ruskin, ce fut là ma première leçon grammaticale sur le sens du mot liberté¹ ».

Elle ne voulait pas seulement forcer son fils à obéir; mais elle désirait qu'il ignorât toujours les joies malsaines de l'enfant gâté. Une des tantes paternelles lui envoyait-elle un jouet élégant; sa mère se hâtait de le faire disparaître, et renfermait le petit Jean dans sa chambre, avec quelques morceaux de bois, et un trousseau de clefs. La vieille bonne à qui M^{rs} Ruskin confiait son enfant, était, elle aussi, une puritaine, digne de figurer dans le célèbre roman de W. Scott. Son visage ravagé et usé, courageux et tenace, ignorait le sourire. Les pauvres et le temple étaient les deux passions de sa vie. Elle ne mangeait rien, pour pouvoir donner son déjeuner aux passants. Si on jetait une mie de pain par la fenêtre, elle s'écriait, « qu'elle aurait préférée être giflée³. » A l'église elle se tenait toujours debout pendant le service, bien qu'elle eût soixante-dix ans sonnés; si elle pouvait persuader « à quelque farouche Amorite des rues⁴ » de prendre sa place. Ce n'était certes pas Anne qui aurait protesté contre l'éducation sévère et religieuse, que M^{rs} Ruskin donnait à son fils. Le dimanche, on emmenait l'enfant au temple et on le privait de ses jouets. Les autres jours, sa mère lui donnait ces fameuses leçons sur la Bible, qui ont exercé, — Ruskin n'a jamais cessé de le proclamer, — une influence profonde et décisive sur son intelligence, ses idées et son style. Tous les jours, pendant deux ou trois heures, la mère s'enfermait avec le fils, et il était interdit aux domestiques de venir les déranger⁵. L'en-

1. *Vérona*, II, p. 35.

2. *Fors. Clavigera*, III, 51, p. 39. *Vérona*, II, p. 35.

3. *Fors Clavigera*, III, 65, p. 331. *Præterita*, I, p. 34.

4. *Fors Clavigera*, *id.*

5. *Fors Clavigera*, III, *id.*, 53, p. 80.

fant commençait d'abord par lire deux ou trois chapitres de la Bible. Sa mère ne lui permettait pas de sauter une syllabe. Chaque phrase devait être répétée, jusqu'à ce qu'elle fût satisfaite de l'accent; et Ruskin se rappelait toujours une lutte, qui dura trois semaines, à propos de l'accent de *of* dans ces deux versets :

« Shall any following spring revive
The ashes of the urn ¹ ».

A ces lectures à haute voix succédaient des récitations. Jusqu'au jour où il quitta sa mère pour aller à Oxford, Ruskin apprenait quotidiennement, un certain nombre de versets par cœur; et c'est ainsi qu'il pouvait réciter toutes les paraphrases écossaises et de longs chapitres de la Bible.

Les résultats d'une pareille éducation ne tardèrent pas à se faire sentir.

A l'âge de huit ans, il écrivait cette strophe :

« La main de l'homme
A élevé des montagnes de pygmées, et des tombes gigantesques.
La main de Dieu a dressé les cimes des monts,
Mais n'a pas fait de tombes ². »

A dix ans, il raisonnait, en vers, sur l'inanité du bonheur.

A onze ans, il parlait en ces termes, de la mort d'une cousine qu'il aimait passionnément :

Plus froide que l'écume, qui, moins pure que son âme,
Danse sur la cime des vagues, elle dort dans le tombeau.
O vents des cieux, chantez doucement
Les notes mélancoliques d'un chant de mort.
Je ne pleurerai pas; je me réjouirai, car elle [des cieux «.
Adore son Créateur et prend part aux concerts harmonieux

1. *Fors Clavigera*, II, 33, p. 215.

2. *Poems*, I, p. 12.

3. *Poems*, I, p. 41.

Ces poésies étaient bien dignes de l'enfant qui, à quatre ans, faisait son premier sermon sur ce texte : *Hommes, soyez bons*¹.

Quand, plus tard, Ruskin fut appelé à porter un jugement sur ce premier caractère de l'éducation maternelle, il en proclama l'influence décisive sur la formation de sa personnalité. Sans sa mère, disait-il, il n'aurait été « qu'un avare collectionneur de tableaux, ou un plus avare collectionneur d'écus² ». C'est à cette étude minutieuse de la Bible, qu'il dut, en partie, « sa force d'application et de patience³ », son goût littéraire. « Après une pareille école, il me devint impossible d'écrire, même dans les années les plus folles de ma jeunesse, un anglais entièrement superficiel et vide. » C'est enfin, dans cette éducation si fortement religieuse, qu'il puisa ce christianisme austère, dont il ne se sépara jamais. « Quels qu'aient été mes craintes, mes doutes, ou mes fautes, écrivait-il en 1884, je n'ai jamais cessé d'être fidèle à ces chapitres de la Bible, qui devinrent un guide et une autorité dans toutes mes manières de penser. Je n'ai jamais trahi le premier précepte du chapitre, qu'on me faisait relire le plus souvent : que la pitié et la vérité ne t'abandonnent jamais⁴ ». Après une semblable enfance, il ne pouvait être qu'un moraliste.

Cette vie, sévère et solitaire, devait également développer chez l'enfant, — c'est là une seconde conséquence de cette éducation maternelle, — une faculté d'observation, merveilleuse de patience et de minutie.

Pendant ses longues heures de solitude, l'enfant se créa mille petits jeux. Il prit l'habitude de passer ses

1. *Fors Clavigera*, 52, p. 60.

2. *Fors Clavigera*, II, 33, p. 215.

3. *Id.*, I, 10, p. 189.

4. *Fors Clavigera*, II, 47, p. 176.

journées à « tracer des carrés, à comparer les couleurs de son tapis, ou à examiner les nœuds du parquet¹ ». Un peu plus tard, il regardait de sa fenêtre les maçons travailler, et il s'efforçait d'imiter, avec des briques en bois, les courbes de leurs arches. Ce don d'observation, cette précision dans les sensations se développèrent rapidement, quand J. Ruskin fût mis en contact avec les choses de la nature, — d'abord dans ses voyages à Perth, chez sa tante maternelle, — enfin et surtout, quand son père eût acheté le petit cottage de Herne-Hill.

Chaque année, quelquefois même plusieurs fois par an, M^{re} Ruskin emmenait son mari et son enfant oublier l'atmosphère enfumée de Londres, au milieu de l'air pur et vivifiant d'Écosse. Sa belle-sœur leur donnait l'hospitalité à Perth, cette jolie petite ville, chère à W. Scott, qui semble aux yeux d'un étranger si peu écossaise, tant elle s'étend gaîment aux bords de la Tay, et aux pieds des collines boisées. Ces voyages étaient un des plus chers souvenirs de l'enfance de John Ruskin. « Quand nous approchions de l'Écosse, raconte-t-il, ma vieille bonne avait l'habitude, dès que nous apercevions la Tweed ou l'Esk, de me chanter :

L'Ecosse, chéri, l'Ecosse est en vue,
Avec ses gamins pieds nus
Et ses montagnes si bleues². »

Ces quelques semaines passées à Perth, étaient des semaines de liberté, qui s'écoulaient trop vite, dans ce jardin, dont les pentes descendaient vers la Tay. « Ses eaux brun clair couraient, profondes de trois ou quatre pieds, au-dessus du lit de cailloux, avec de rapides remous, — une chose infinie pour les regards d'un

1. *Fors Clavigera*, III, 51, p. 39.

2. *Fors Clavigera*, III, 51, p. 40.

enfant¹ ». Quand on ramenait John à Londres, ses yeux n'oubliaient pas davantage « les remous marrons ou bleu-noirs » de la rivière, que ses oreilles n'oubliaient les « montagnes bleues » de la chanson. Aussi quand le peintre Northcote demanda à son jeune modèle, il avait alors quatre ans, quel fonds il désirait avoir pour son portrait, l'enfant répondit des « collines bleues² ». A partir de 1824, Herne Hill offrit à sa précoce curiosité un champs inépuisable d'observations. Des fenêtres de la maison, on voyait, d'un côté, les collines de Norwood, sur lesquelles se levait le soleil, de l'autre, la vallée de la Tamise avec Windsor, dont la silhouette se dessinait parfois, sur le couchant³. Le jardin, plus encore que la beauté des horizons, charmait l'enfant. Les cerisiers, la longue haie de groseillers, « parsemée, dans la bonne saison, de la magique splendeur des fruits abondants, verts éclatants, jaunes d'ambre, ou bien écarlates, qui courbaient les branches épineuses : grappes de perles, beaux rubis pendants, que l'enfant aimait à découvrir sous les larges feuilles⁴; » les perce-neiges, les fleurs des amandiers se disputaient le cœur de John Ruskin. Ces dernières étaient ses préférées : « Pendant de longues, longues années, jusqu'à ce que j'entraî dans l'automne de ma vie, ma première prière au bon Dieu, pendant la saison des fleurs, était que la gelée ne vînt pas froisser les fleurs de l'amandier⁵ ».

C'est dans ce paradis que l'enfant passait de longues heures à observer toutes ces choses, qui ne sont inanimées, que pour ceux qui ne les aiment pas⁶. Tantôt, couché dans l'herbe, il contemplait sans se lasser le

1. *Præterita*, I, 5, I, 95.

2. *Fors Clavigera*, III, 51, p. 41.

3. *Præterita*, I, 43.

4. *Fors Clavigera*, III, 54, p. 101.

5. *Præterita*, I, 73.

6. *Deucalion*, IV, p. 66.

fouillis des tiges vertes. Tantôt il observait les habitudes des plantes, « en les dévorant des yeux ¹ ». C'était bien là l'enfant, qui, frappé de la beauté des plaines de Croydon, les regardait avec une attention telle, que « les yeux lui sortaient de la tête ² » ; ou qui courait derrière les berges d'un rivage élevé, pour saisir la ligne qui se dessinait sur le ciel. « Cette découverte et son échec le rendirent plus heureux que la vue de l'Océan ³. »

Cet amour de la nature, qui ne devait jamais s'affaiblir, éclate, tout comme sa foi religieuse, dès les premiers vers de ce poète prodige, que fut Ruskin.

A huit ans, il dépeint comme il suit, un paysage d'Écosse au nord du Loch Leven :

« Père, comme ils sont beaux ces glaçons,
Ceux-ci, tout près ; ceux-là si loin ;
Ces eaux ruisselantes qui tombent des rochers
Percés de trous, de tanières pour les renards ;
Ce ruisseau d'argent, qui s'en va, babillant,
Chantant tout bas un air de danse ;
Ces arbres, qui se balancent, debout sur les bords du roc ⁴. »

A l'âge de neuf ans il entamait un poème descriptif sur les plantes et les fleurs ⁵ ; et à douze ans, il écrivait cette jolie strophe, qui le consacrait, définitivement, poète et amant de la nature :

« Les nuages sur les sommets reposaient doucement ;
Se pressaient sur le sein invisible de l'éther,
Plus purs, plus brillants que les vapeurs de la terre :
Pouvaient-ils être des nuages ? Non ; ce sont les voiles de la nuit ⁶. »

En même temps que l'éducation maternelle développait les deux sentiments qui devaient, pour toujours,

1. *Præterita*, I, p. 87.

2. *Id.*, I, p. 68.

3. *Mod. Painters*, II, p. 37.

4. *Id.*, I, p. 3.

5. *Poems*, I, p. 19.

6. Autre exemple Collingwood, I, p. 45.

marquer d'une empreinte particulière l'âme de Ruskin, d'autres traits distinctifs apparaissaient chez l'enfant.

Il nous reste à les étudier.

John passait de longues heures, dans la matinée, après la lecture de la Bible, seul avec ses livres. L'après-midi, il rôdait, seul encore, dans le jardin, à la recherche de ses plantes favorites, ou de nids de fourmis. La vie des choses autour de lui, le flot des rêves dans son cerveau, lui faisaient oublier l'isolement. Il finit par trouver à la solitude un charme particulier. « Avant même d'avoir sept ans, je commençai à devenir trop indépendant de mon père et de ma mère (au point de vue de l'intelligence). Et comme je n'avais personne d'autre sur qui m'appuyer, je me mis à mener une petite vie à la Robinson, égoïste et vaniteuse ¹. » Dans ses *Præterita*, les aveux sont plus précis encore : « je n'avais personne à aimer, mes parents étaient pour moi des forces visibles de la nature, aussi peu dignes d'amour que le soleil ou la lune ². »

L'enfant aurait été heureux d'avoir un ami, auprès de qui il pût s'épancher dans ces causeries longues et décousues chères aux cœurs de son âge. Loin de comprendre ce besoin, M^{re} Ruskin s'efforça d'isoler son fils, chaque jour davantage. Elle trouva bientôt que la tante de Perth, était une relation indigne d'un futur pasteur : elle tenait une boulangerie. Les visites devinrent plus rares. Elles cessèrent, peu de temps après l'achat de Herne-Hill ³. L'enfant garda toujours un souvenir attendri des bonnes heures passées dans le petit jardin baigné des eaux de la Tay, pleines de murmures et de chansons. Ce vide laissé dans son cœur ne fut

1. *Fors Clavigera*, III, 54, p. 102.

2. *Præterita*, I, p. 62.

3. *Id.*, I, p. 46.

jamais comblé. En 1828, une cousine fut adoptée par M^r et M^{rs} Ruskin. Bien que plus âgée que John, elle se plia à ses mondes caprices, prit part à ses premiers travaux littéraires, mais elle disparut bientôt, pour se marier, et son souvenir s'effaça vite, — comme celui de toutes les affections, qui ne satisfont qu'imparfaitement notre besoin d'aimer. John pouvait donc écrire, avec raison, ces tristes lignes : « Enfant, je n'avais rien d'animé à aimer, sauf moi, quelques nids de fourmis, et un ou deux oiseaux sociables ¹. » Peu à peu sa sensibilité se replia sur elle-même, d'autant plus nerveuse et plus fantasque, qu'elle avait moins l'occasion de s'épancher. Ce caractère concentré et froid de Ruskin enfant va nous expliquer comment son intelligence se développa librement, par des lectures et des travaux sans que les maîtres aient pu tenter de diriger cette jeune pensée, qui contenait déjà en germe les qualités et les défauts de la maturité.

C'est par une des habitudes de la vie familiale, que notre auteur explique la maturité extraordinairement précoce de son intelligence. Chaque soir, vers six heures, la famille se réunissait pour écouter Jean-Jacques Ruskin lire les auteurs favoris ². John se réfugiait, près de la cheminée, dans un coin « bien éclairé, dans les soirées d'été, par le soleil couchant et en hiver par la lampe ³ ». Avec une petite table devant lui, « objet absolument sacré », surchargée de notes, de livres, de pierres et de fleurs, il ressemblait à « une idole dans sa niche. » L'enfant écoutait. On lui lut plusieurs fois toutes les comédies de Shakespeare, ses drames historiques, Don Quichotte, « qui alors le fai-

1. *Fors Clavigera*, III, 54, p. 103.

2. *Præterita*, I, p. 92.

3. *Fors Clavigera*, III, 54, p. 106.

sait mourir de rire, et qui, plus tard, lui parut un des livres les plus tristes, et par certains côtés, les plus blessants qu'il ait connus¹ », des poètes, comme Pope, Spencer. Mais « mon père, nous dit Ruskin, n'avait pas assez de finesse dans l'oreille pour faire valoir la poésie lyrique. Il ne savait pas moduler le refrain d'une balade, il avait peu de goût pour le genre de sentiments qu'elles expriment. Ce qu'il aimait surtout, dans ses lectures, c'était la volonté héroïque et le bon sens parfait. Il ne supportait jamais la recherche malsaine de la douleur pour elle-même, il ne pouvait sentir les nouvelles, ou les vers, qui puisaient leur intérêt dans un amour sans utilité et dans une mort sans résultat. » Aussi, le sujet favori de ces lectures du soir était-il les romans de W. Scott².

W. Scott était plus, pour les Ruskin, que le chantre aimé des beautés du pays natal. Il fut pour la génération à laquelle ils appartenaient, ce que devait être Tennyson pour leurs petits-fils, quarante ans après. Il avait su mêler, dans ses romans, l'amour de la nature, le culte romantique du moyen-âge et les dissertations morales, avec assez d'exactitude pour satisfaire tous les besoins intellectuels des Anglais de son temps. Dès que John put choisir ses lectures, — à six ans il était abonné à la *Circulating Library*, — il relut tout W. Scott. Parfois, il feuilletait Robinson-Crusoë, l'inévitable *Pilgrim's Progress* de Bunyan; mais il revenait toujours à W. Scott. Ses romans furent les premiers livres qu'il ait aimés, ils furent aussi le sujet sur lequel il écrivit ses dernières lignes. Cette admiration littéraire, qui ne s'éteignit jamais, ne s'expliquerait-elle pas par une affinité mystérieuse des deux natures? Leurs enfances se ressemblent.

1. *Præterita*, I, p. 92.

2. *Id.*, p. 93.

Tout ce que nous avons dit du don d'observation de Ruskin, de son amour de la nature, pourrait s'appliquer à l'auteur d'*Ivanhoë*, qui lui aussi « aimait à se rouler dans l'herbe au milieu des troupeaux de moutons ² ».

En 1831, J. Ruskin, — il n'avait que douze ans, — dédia une de ses premières poésies, un hymne de reconnaissance, à W. Scott, à celui dont les chants avaient bercé les collines d'Écosse ³, à son véritable maître. Nul de ses professeurs n'exerça d'action aussi réelle. John les mentionne à peine dans ses *Præterita*. A celui-là seul qui lui enseigna les premiers éléments du latin, du français et des mathématiques, il consacre quelques lignes. Elles ne dénotent point une vive admiration. « Ignorant les hommes et leur histoire, la nature et ses lois, lamentable et navré, incapable de la moindre plaisanterie, convaincu que les mathématiques étaient la seule occupation digne de l'intelligence humaine, M. Bowbotham était d'une pauvreté désolante ⁴. »

Les maîtres fournissaient uniquement des faits et des idées à cette intelligence précoce et curieuse, qui ensuite les pétrissait à sa guise, en choisissant librement ses modèles dans ses lectures. Un jour, il avait huit ans, Ruskin s'inspire de W. Scott et de Miss Edgeworth, pour écrire une nouvelle en prose rythmée, *Harry and Lucy*. Quatre personnages exposaient, dans leurs conversations, les premières connaissances que le jeune romancier avait acquises sur les lapins blancs, les vers à soie, les feux d'artifice ⁵. Plus tard, en 1828, il entreprend, avec l'aide de Pope, un grand ouvrage,

1. *Fors Clavigera*, I, 10, p. 188.

2. *Fors Clavigera*, II, 32, p. 87.

3. *Poésies*, I, p. 94.

4. *Præterita*, I, p. 133.

5. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 23-24.

Eudokia, un poème sur l'Univers. Un an après, il s'inspirait de Shakespeare et remettait à son père, pour son jour de naissance, une tragédie, *La bataille de Waterloo*. Au premier acte, Wellington et ses généraux, Bonaparte et la garde sont en présence. Le chœur nous décrit le combat. Au second acte Blücher arrive : Louis XVIII et la duchesse d'Angoulême voient exaucer leurs prières. Une dernière scène nous fait assister à un monologue de Bonaparte, à bord du navire qui l'emporte à Sainte-Hélène, tandis que le chœur nous raconte le défilé des vainqueurs à Londres¹.

Cette habitude de passer d'un travail à un autre, sans avoir l'intelligence assez vigoureuse pour épuiser un sujet, pour analyser complètement une idée, se révèle, dès les premières pages qu'aient écrites Ruskin. Nous en retrouverons la désastreuse influence dans les dernières lignes qu'a tracées sa main.

Une pensée précoce, facile, mais sans clarté ni précision ; une sensibilité profonde, mais contenue, toute imprégnée de foi religieuse, toute éprise des choses de la nature, — tel était Ruskin à sa dixième année.

Divers événements, — quelques causeries, des voyages en Angleterre, — vinrent agir sur cette intelligence toujours en éveil, et sur cette sensibilité toujours tendue. M. Jean-Jacques Ruskin, tout en étant le plus pratique des hommes, (il avait inventé, pour stimuler le zèle de son fils, un tarif², d'après lequel il achetait ses divers travaux), n'était pas dénué, nous l'avons dit, de toute culture artistique. L'enfant aimait à le regarder dessiner, et il suivait des yeux, « religieusement³ », les mouvements du crayon. Plus tard, il aimait à interroger

1. W. Collingwood, p. 32.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 29.

3. *Præterita*, I, p. 13.

son père sur le sujet des aquarelles suspendues aux murs de son cabinet de travail¹. Mais ces conversations acquirent surtout de l'influence quand elles furent provoquées par de longues visites, faites aux collections particulières, dans le voyage annuel, mi-commercial mi-récréatif, des Ruskin. Quand arrivait la belle saison, ils empruntaient à M. Telford, sa chaise de poste. Précédés d'un postillon « botté, à la veste brodée et à la perruque poudrée² », ils visitaient, tantôt le Kent, tantôt les Lacs, ou bien la principauté de Galles, s'arrêtant dans une ville pour placer quelques bouteilles de Xérès, près d'un château pour visiter une ruine chère à W. Scott. — M. Jean-Jacques Ruskin était le plus romantique des commis-voyageurs anglais. Quand il pénétrait dans une belle et antique demeure, il demandait à visiter les collections de tableaux. Incapable de comprendre les Écoles italiennes, il jugeait les peintres du Nord, avec autant de goût, nous dit son fils, que le plus accompli des artistes. Quand il n'y avait pas de Reynolds, de Van-Dyck, ou de Rembrandt, il permettait à John de regarder les maîtres les plus habiles de l'École hollandaise, Cuyp, Téniers, mais jamais des tableaux de second ordre³. « Je pris à ces visites, écrit notre auteur, un intérêt plus profond que ne l'aurait fait un enfant ordinaire, et je reçus des impressions, qui guidèrent et ennoblirent tout le reste de mes jours⁴. »

Encouragé par ces causeries, stimulé par ces voyages, John, qui, tout jeune, plein d'admiration pour les caractères d'imprimerie, s'efforçait de les reproduire, se mit bravement à dessiner. En 1831, — il avait douze ans, —

1. *Fors Clavigera*, III, 54, p. 104.

2. *Fors. Clavigera*, III, 56, p. 46.

3. *Fors Clavigera*, p. 148.

4. *Vérona*, V, p. 115.

pendant un court séjour à Douvres, il essaya d'esquisser les ruines de l'abbaye de Sainte-Radegonde ¹. Ces dessins attirèrent l'attention de M^{rs} Ruskin; et un certain M. Runciman fut chargé de lui apprendre les premières règles de l'art. Dès qu'il sut manier son crayon, l'enfant préféra, au lieu de dessiner d'après la bosse ou d'après nature, copier des gravures. Les illustrations de Fielding l'enchantèrent. Mais un grand pas fut fait, lorsque, pour son jour de naissance, le 8 février 1832, M. Telford lui donna l'*Italie* de Rogers, illustrée par Turner : « Ce cadeau décida de mon avenir, nous dit J. Ruskin; je n'avais jamais entendu parler de Turner, sauf quand M. Runcimann m'avait dit un jour « que le monde avait été récemment ébloui et entraîné par de merveilleuses idées émises par Turner ». Je n'eus pas plutôt jeté les yeux sur les vignettes du poème de Rogers ², que je les pris pour seuls maîtres; et me mis à les copier, à la plume, aussi bien que possible. »

Le goût du dessin était donc né à son tour; et rien ne manque plus à la physionomie de Ruskin enfant. Les divers traits du tempérament et de la pensée se sont révélés les uns après les autres. Mais aucun signe précis n'indique encore de quel côté se dirigera cette jeune intelligence. Tout ferait croire que nous venons d'assister à l'enfance d'un pasteur cultivé, ou d'un botaniste de mérite. — Telle cependant ne devait pas être la destinée de Ruskin.

C'est précisément le caractère de cette première période de la vie, l'enfance, de n'être souvent qu'une aurore, grise et pâle, où l'on ne découvre pas la promesse d'un beau jour. —

1. *Fors Clavigera*, III, 51, p. 42.

2. *Id.*, II, 27, p. 57.

3. *Præterita*, I, p. 123.

II

Deux événements vont exercer une action profonde sur cette âme pleine d'indécision.

Des voyages en France et en Italie révéleront à J. Ruskin l'architecture gothique et les Alpes, — les beautés de l'art du moyen âge et de la nature grandiose. Bouleversé par ces impressions nouvelles, l'enfant se plongera, avec plus d'ardeur encore, dans l'étude de la géologie et du dessin. En même temps que l'intelligence va se développer, le cœur va s'ouvrir. Les peines causées par un amour incompris, élargiront cette sensibilité trop contenue jusqu'ici. Plus tard, notre auteur écrivait, avec mélancolie : « Tandis que le cours de mon éducation développait chaque jour en moi une touffe d'herbe, fière et énergique, plusieurs gelées blanches m'arrachaient les pauvres petites fleurs de la forêt, qui jadis, heureusement pour moi, avaient grandi à mes côtés ¹. » Ce n'était pas inutilement, cependant, que les illusions, ces humbles fleurs de la forêt, s'étaient évaporées : tout en les voyant s'effeuiller, Ruskin avait appris à écrire et à aimer.

En 1833, parut un recueil de dessins sur les Flandres, et l'Allemagne, signés d'un nom inconnu, Samuel Prout ². Ces reproductions de monuments célèbres, faites avec une patience minutieuse, enchantèrent Mr. Jean-Jacques Ruskin, qui, en bon commerçant écossais, aimait les gravures nettes et consciencieuses. Sur les conseils de son père, John Ruskin abandonna provisoirement Turner pour s'inspirer de Prout ³. C'est à lui qu'il

¹. *Præterita*, I, 138.

². W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 46.

³. S'il faut en croire Ruskin, l'enfance de Samuel Prout, aurait singulièrement ressemblé à la sienne. Comme lui, il aurait passé des

doit d'avoir aimé le style gothique et appris à dessiner les vieux murs, usés par le temps.

M^{rs} Ruskin, séduite par les panoramas de la vallée du Rhin, reproduits dans l'album de S. Prout, proposa d'aller sur place vérifier l'exactitude des gravures. Au mois de mai 1833, toute la famille débarquait à Calais¹. Admirable instinct maternel, qui avait deviné ce qui devait transformer l'âme de son enfant, en lui révélant la lumière, les montagnes et la beauté². Dans une chaise de poste luxueuse, attelée de quatre chevaux, précédée d'un courrier botté et galonné, qui faisait claquer son fouet à la traversée des villages, les Ruskin se dirigèrent vers le Rhin, pour le remonter ensuite jusqu'à la Suisse et l'Italie. Que devait penser Salvator, ce courrier fin et bavard, dont J. Ruskin nous a conservé le souvenir, des personnages qu'il conduisait? l'Histoire ne le dit pas. Mais je serais fort surpris, qu'à leurs allures modestes et timides, à la régularité voulue de leurs journées, — M. Jean-Jacques Ruskin tenait à ce que les heures de travail et de repas de Herne-Hill fussent respectées, — Salvator n'ait pas deviné quels étaient ces voyageurs : une famille de la vieille bourgeoisie écossaise, austère, pratique, mais cultivée, qui cherchait une occasion de distraire le père et d'instruire l'enfant.

La Picardie, les Flandres ne fournirent à J. Ruskin que des sujets de poésie descriptive et des matériaux pour ses albums à dessin. Tous les soirs, il résumait en vers les impressions de la journée, après s'être efforcé de reproduire, en s'inspirant de S. Prout, les monuments

journées à observer la nature, allongé sur l'herbe, ou au bord de la mer; comme lui, encore, des voyages à travers le continent lui auraient révélé l'architecture gothique et donné le désir d'en conserver le souvenir, à l'aide du dessin et de la gravure. *Old Road*, I, p. 210.

1. *Notes on S. Prout and H. Hunt*, 1879, préf. 21.

2. *Præterita*, I, p. 183-188.

visités¹. Il n'avait pas encore reçu une de ces commotions que toute intelligence vive, toute sensibilité affinée, éprouvent au moins une fois dans la vie, quand, en tournant les pages, la pensée découvre le poète favori, le philosophe préféré, ou bien quand, en feuilletant le livre de la nature, les yeux aperçoivent l'horizon rêvé.

Cette émotion profonde qui devait décider de sa vie, John Ruskin se doutait-il qu'il allait la ressentir, lorsque la chaise de poste franchit à grand fracas la vieille porte de Schaffouse. Le lendemain, au coucher du soleil, il montait accompagné des siens, sur la terrasse de la ville. A ses pieds s'étendait l'océan des pâturages, dont les tons verts devenaient plus bleus, à mesure qu'ils se rapprochaient des collines de l'horizon. Tout d'un coup, là-bas, les Alpes apparurent, claires comme du cristal, teintées de rose par le soleil couchant. L'enfant fut ébloui; et, cinquante ans après, avec l'élan d'une reconnaissance toujours aussi profonde et d'un enthousiasme toujours aussi vibrant, il écrivait ces lignes éloquentes : « C'est ainsi que le sang plein de force, le cœur plein de flamme, sans le moindre désir d'être autre que je n'étais, d'avoir plus que je n'avais; connaissant la douleur, assez pour prendre la vie au sérieux, sans pour cela en affaiblir le moins du monde les ressorts; ayant assez de notions dans la tête et de sensibilité dans le cœur, pour que la vue des Alpes ne fût pas seulement pour moi la révélation de la beauté de la terre, mais aussi la lecture de la première page de son livre, — je descendis ce soir-là de la terrasse de Schaffouse, avec tout ce qu'il devait y avoir de noble et d'utile dans ma destinée, fixé pour toujours. C'est à cette terrasse, c'est aux bords du lac de Genève que mon âme et ma

1. Collingwood, *o. c.*, I, p, 47.

2. *Prælerita*, I, p. 196.

foi se reportent aujourd'hui quand un sentiment généreux, une pensée de charité et de paix y germent encore¹. »

Ce fut là la grande émotion et la grande leçon de ce voyage de 1833. Ni les chalets de la Suisse, qui, sans trouble et sans émoi, à l'ombre des sapins, sur le gazon foulé par les ancêtres, dressent leurs murs bénis, « parce qu'ils sont amis de l'antique pauvreté et de la paix religieuse² », ni la lumière radieuse de l'Italie, donnant au lac Majeur le bleu du ciel et aux murs des villas la blancheur des neiges; ni les côtes de la Méditerranée, drapées dans le manteau gris de leurs oliviers, ne purent, je ne dis pas effacer, mais affaiblir l'impression produite. Toutes ces images merveilleuses passèrent sans les éblouir devant les yeux de l'enfant, occupé à préparer un volume de vers, où, s'inspirant du poète Rogers, il voulait chanter la beauté des Alpes, dans un poème qu'il aurait illustré de gravures copiées sur Turner. L'enfant ne sortit de son rêve, que pour admirer la cathédrale de Milan, dont les dentelures de marbre, si fines qu'elles laissaient apercevoir entre elles l'arête du Mont Rosa, si frêles qu'il semblait que la brise du soir allait les emporter sur ses ailes et les disperser³, comme elle disperse les feuilles d'automne, le frappèrent vivement et lui révélèrent, nous dit-il, l'art de l'architecture⁴.

Mais, même à Milan, même deux mois plus tard, au Louvre, quand il essayait de copier un tableau de Rembrandt, son regard se détournait de ces beautés, pour revoir, une fois encore, l'image des cimes roses qui frissonnent au soleil couchant⁵. Rentré à Herne-Hill, il

1. *Præterita*, I, p. 191.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, 47.

3. *Poems*, I, p. 151.

4. *Præterita*, I, 205.

5. W. Collingwood, *o. c.*, p. 48.

demanda, pour son jour de naissance, le *voyage sur les Alpes* de Saussure. Oubliant l'architecture qu'il venait de découvrir, le Louvre qu'il avait visité pour la première fois, oubliant même Turner, il consacra tout son hiver à des études de géologie. A douze ans, il avait déjà dressé, après de longues visites au British Museum, un minutieux catalogue de sa collection de minéraux¹. Il était tout préparé à étudier les formations géologiques des Alpes. Cette même année 1834, J. Ruskin envoyait au *Magazine of Natural History* un article sur les caractères des couches géologiques dans les Alpes. Un second suivit sur les causes de la couleur particulière aux eaux du Rhin. C'étaient les premières pages qu'il faisait paraître : il avait quinze ans².

John Ruskin revenait donc d'un voyage en Suisse et en Italie, la tête pleine, avant tout, du souvenir des beautés de la nature, qu'il avait contemplées, bien convaincu que ses vers et ses dessins ne devaient être désormais, qu'un moyen d'en fixer les images. Il était mûri, il avait enrichi sa mémoire, affiné sa sensibilité ; mais il n'en restait pas moins l'enfant d'autrefois : observateur et timide, plein de patience, de foi et de sensibilité contenue.

Les parents n'avaient point modifié leurs plans d'avenir, et ils espéraient toujours faire de leur fils un évêque. C'est ce qui explique le choix du nouveau maître auquel ils le confièrent. Le Révérend T. Dale était l'auteur de divers ouvrages de théologie : il devait d'ailleurs mourir chanoine de la cathédrale de Saint-Paul. Quels qu'aient

1. *Præterita*, I, 155.

2. Ces articles parurent dans le *London Magazine of Natural History*, dans les numéros de septembre, novembre et décembre 1834. En 1836 (septembre et octobre), parurent deux nouveaux articles sur le durcissement du grès et sur les causes qui font varier la température de l'eau, au printemps et à l'hiver.

Tous ces articles ont été réimprimés dans *On the old Road*.

été ses mérites, il n'eut aucune influence sur son élève¹. John Ruskin ne lui aurait jamais pardonné ses jugements sévères sur son style un peu trop écossais², si le Révérend Dale, n'avait partagé ses haines de jeune homme contre le catholicisme, et si, qualité plus précieuse, il ne lui avait fait comprendre Byron³.

Le Révérent Dale nous a conservé une des premières dissertations littéraires qu'ait écrites J. Ruskin. Dans des pages, d'une langue prétentieuse, mais non sans harmonie, le jeune critique s'efforçait de défendre, contre une morale trop austère, les œuvres d'imagination. « Les heures dont les ailes furent chargées de parfums si doux, teintes de couleurs si gaies, ne sont pas condamnées, pour avoir laissé l'obscurité dans les yeux qu'elles ont éblouis, ou pour avoir empoisonné l'âme qu'elles ont charmée. » J. Ruskin prenait deux exemples à l'appui de sa thèse : W. Scott, et Byron. Après s'être efforcé de prouver que les romans de W. Scott rendaient les lecteurs plus moraux, plus humains, plus cultivés, il consacrait de longues pages à défendre Byron contre le « cant britannique. » « Quel monde de souffrances », s'écriait-il, après avoir montré qu'il était le plus grand poète, parce qu'il fût le plus malheureux, » quel monde de souffrances dans ce génie, dont la nuit était ainsi illuminée des éclairs de son inspiration, radieuse de la mélancolique lumière de ses froides étoiles et de ses pâles planètes, embaumée de la douceur de sa rosée, majestueuse dans l'infinie éternité de ses ténèbres⁵. »

Cette citation, peu claire, ne révélerait qu'insuffisamment au lecteur les motifs de cette admiration pour

1. *Three letters*, etc., préf. p. II.

2. *Three letters*, p. 52.

3. *Three letters*, p. 15.

4. *Id.*, p. 21.

5. *Three letters*, p. 38.

Byron. Dans ses *Præterita*, J. Ruskin est plus explicite¹. Les seules poésies qu'il connut alors, étaient les vers ternes et froids de Pope. La vérité d'observation de Byron le charma, en même temps que son style, si facile et si varié, le reposait de « la symétrie monotone de Pope et des strophes alternées de la Bible. » Et d'ailleurs ne lisait-il pas Childe Harold et Don Juan, au moment même où il pouvait le plus en apprécier la merveilleuse imagination et la débordante sensibilité? Byron ressuscitait, dans ses poésies, tous les morts dont les pieds avaient usé le marbres des palais, qu'il venait de visiter. Dans ses descriptions, il faisait repasser devant les yeux du jeune homme ces paysages, tant aimés, du Rhin, des Alpes et de la Suisse, lui apprenaient à animer la nature de la « noblesse de la douleur humaine ». J. Ruskin, se hâta de prendre Byron comme modèle; et, dans ses récits de voyage, il tenta d'écrire un autre *Childe Harold*.

Le talent poétique de J. Ruskin se développa, et la réputation de notre auteur ne tarda pas à franchir les portes de Herne-Hill. M^r Pringle, le directeur du *Friendship's offering*, un ancien prédicateur, devenu mauvais poète, avait pu, grâce à ses titres de compatriote et d'ami, jeter les yeux sur les vers de J. Ruskin. Sans y découvrir, comme le faisait son père², les marques d'un génie qui éclipserait Milton et Byron, il en admira cependant l'aisance et la facilité. M. Pringle voulut présenter le jeune débutant au poète à la mode, M. Rogers. John Ruskin, avec une franche et naïve étourderie, complimenta beaucoup plus M. Rogers sur les illustrations faites par Turner pour son poème, que sur la mélodie de ses vers. Puis il cessa de prendre part à la conver-

1. I, p. 253-267.

2. *Præterita*, I, p. 150.

sation, pour contempler les gravures suspendues au mur. M. Pringle se hâta de ramener l'étourneau à Herne-Hill, en l'avertissant que, « quand on était en présence d'hommes célèbres, on écoutait leurs conversations ¹ ».

J. Ruskin travaillait à des poésies, que M. Pringle lui avait demandées pour le *Friendship's offering*, lorsque la maladie vint interrompre ses projets. La convalescence fut d'autant plus longue que la santé de John était très frêle. Sur le conseil des médecins, ses parents l'emmènèrent en France, à Abbeville, Rouen, puis en Suisse, et de là, par le Saint-Gothard, à Vérone et à Venise ².

Le voyage de 1833, avait révélé à l'enfant Genève et les Alpes. Le voyage de 1835 fit connaître au jeune homme Rouen et l'architecture gothique.

En débarquant sur le continent, les Ruskin s'arrêtèrent longuement à Abbeville, cette préface de Rouen. La cathédrale, avec la forêt sculptée de ses piliers, la vieille ville, nichée contre les arcs-boutants de l'Église, « comme une couvée de poussins sous les ailes de leur mère », furent admirées, célébrées en vers, et reproduites en dessin. La visite faite à Rouen fut plus minutieuse encore. Elle produisit sur J. Ruskin une émotion moins vive, mais tout aussi ineffaçable que celle qu'il avait ressentie à la vue des Alpes. « La pensée de ma vie, écrivait-il, cinquante ans après, eut trois centres : Rouen, Genève et Pise (qu'il ne devait visiter qu'en 1840). Elles m'ont inspiré dans tout ce que je fais, et dirigé dans tout ce que j'ai fait, du jour où j'entrai dans leurs portes ³ ».

1. *Præterita*, I, p. 150.

2. Le tempérament nerveux à l'excès de l'enfant, avait toujours causé à M. Ruskin de vives inquiétudes. (Collingwood, *o. c.*, I, p. 43; *Fors Clavigera*, II, 26, p. 47).

3. *Præterita*, I, p. 281.

Après être allé à Reims terminer cette étude de l'architecture gothique française, les Ruskin se dirigèrent vers la Suisse, en passant par le col de la Faucille. Dans le premier chant d'un poème descriptif, imité de Childe-Harold, le jeune poète avait décrit les beautés de l'architecture gothique¹. Dans une seconde partie, il chanta la pureté des glaciers et la houle des forêts de sapins, courbés par le vent. Dans *Præterita*, John avait noté l'impression produite par ses visites aux cathédrales; dans *Præterita* encore, il conserve le souvenir de cette vision du lac Léman, des Alpes, aperçus, du haut du col de la Faucille, avec autant d'émotion que pour la première fois, de la terrasse de Shaffouse. « Le col de la Faucille, en cette année 1835, me fit voir, dans une vision distincte, la Terre-Sainte de mon travail futur, et ma vraie demeure en ce monde²... Aussi loin que le regard pouvait s'étendre, la terre et des eaux, en mouvement ou en repos; l'Arve avec ses pertes de Cluses et les sources de ses glaciers; le Rhône avec l'infini de son lac de saphir, la douceur de son cours, au-dessous des prairies, semées de narcisses, de Vévey; la furie de ses eaux au-dessous du promontoire de Sierre. Tout cela s'élevait, se détachait sur le ciel, pour se fondre ensuite dans un horizon de montagnes et de neiges. La plaine s'étendait, débordante de vie, radieuse de joies humaines, parsemée de maisons blanches, voie lactée d'étoiles, jetée en travers du bleu ensoleillé. »

Rouen et les Alpes restèrent les deux seuls souvenirs du voyage. Le journal, écrit en vers, au jour le jour, fut abandonné à partir du Saint-Gothard; les dessins de monuments, inspirés de Prout, devinrent plus rares. Il n'est pas, enfin, jusqu'au silence des *Præterita*, qui

1. *Poems*, I, p. 223.

2. *Præterita*, I, p. 305.

ne nous permette d'affirmer que la vue de Vérone et de Venise, de Saint-Marc et de la Scala ne bouleversa pas J. Ruskin. Il lui fallut, et c'est un point décisif sur lequel nous ne saurions trop insister, toute une éducation de l'œil et de l'esprit pour admirer les paysages de l'Italie, et pour comprendre la beauté de son art. Le milieu où il avait vécu, l'éducation qu'il avait reçue, son caractère d'Écossais puritain et froid, rien ne le préparait à apprécier le charme de ce climat sensuel, de cet art païen et catholique.

Au mois de décembre 1835, Ruskin rentra donc à Herne-Hill, pénétré de l'incomparable beauté des Alpes, désireux de perfectionner ses connaissances en architecture, mais sans que ce premier contact avec la peinture italienne ait éveillé sa curiosité.

John Ruskin, venait de recevoir ses premiers vers, imprimés dans le *Friendship's offering*¹, lorsqu'un matin, dans les premiers jours de l'année 1836, son père lui annonça l'arrivée de M. Domecq et de ses quatre filles².

Pour ces parisiennes, jeunes et jolies, élégantes et rieuses, ce grand garçon de dix-sept ans, gauche et timide, qui savait mieux écrire que parler, qui connaissait parfaitement sa géologie, mais ignorait les figures du quadrille, fut le sujet d'inépuisables plaisanteries. Tout se serait terminé en un éclat de rire, si J. Ruskin ne s'était subitement épris d'une des jeunes filles, Adèle-Clotilde, une blonde de quinze ans, au visage ovale, éclairé de deux yeux bleus. C'était la révélation de l'amour. Le sentiment éclata avec d'autant plus de force,

1. *Salzbourg et Fragments d'un journal poétique*, publié en 1891, *Poems*, 2 vol.

2. Les quatre filles aînées de M. Domecq épousèrent, l'une le comte Maison, l'autre le comte des Roys, la troisième le vicomte de Chabillant, l'ainée, le prince de Béthune. Madem. Adèle-Clotilde Domecq devait épouser le comte Du Quesne.

qu'il naissait pour la première fois, dans une âme réservée et timide, dont la tendresse n'avait jamais été satisfaite.

On chercherait, en vain, dans les lettres, les vers, et les essais littéraires de J. Ruskin, avant 1836, la moindre allusion aux femmes et à l'amour. Tous ses besoins d'aimer et de rêver, l'enfant les avait reportés sur ses plantes et ses fourmis, le jeune homme sur ses pierres et ses montagnes. Ses parents voulaient-ils l'emmener aux promenades élégantes, ou dans un cercle d'amis, John s'enfuyait et reprenait ses courses sur les grèves ou dans les prairies. Aussi, quand Adèle-Clotilde lui apparut, dans le charme de sa beauté blonde et sa grâce de parisienne, le pauvre petit sauvage fut ébloui ¹. « En quatre jours, elle me réduisit en un tas de cendres. Mais ce mercredi des cendres, ajoute-t-il avec un triste sourire, dura quatre ans. »

En présence d'Adèle-Clotilde, il était incapable de parler avec ardeur des choses qu'il aimait, de ses montagnes et de ses poètes. Si, parfois, il ouvrait la bouche, c'était pour entretenir « cette espagnole de naissance, parisienne d'éducation, catholique de cœur, de ses opinions sur l'Armada, la bataille de Waterloo et la transsubstantiation ² ». La jeune fille ne ménageait à cet Écossais plein de morgue et de timidité, de froideur et de maladresse, aucune blessure d'amour-propre. En vain J. Ruskin composait-il un poème, *Léoni* ³, où il se mettait en scène, sous les traits d'un chef de brigands des plus romantiques. En vain lisait-il pour la première fois les poésies de Shelley ⁴, et l'imitait-il dans des vers, et où il parlait du « sourire d'ar-

1. *Præterita*, I, p. 328.

2. *Præterita*, I, p. 329.

3. *Léoni*, légende italienne, publiée en 1837, dans le *Friend ship's offering*, et réimprimée séparément en 1868.

4. *Præterita*, p. 337.

gent » d'Adèle-Clotilde, de « ses yeux aussi purs, dans leur éclat, que le bleu profond de l'Océan dans la nuit ¹ ». Adèle-Clotilde riait toujours.

Quand elle quitta Herne-Hill, son rire résonnait encore. Et plus tard, lorsque, dans une longue lettre, J. Ruskin lui dépeignit ses souffrances, le mauvais style du billet doux, — il était écrit en français, — arrachait à Adèle-Clotilde un nouveau sourire. Tristement, J. Ruskin avait repris sa plume, et il chantait sa première douleur :

« En hiver, tu vins, tu étais faite pour égayer
La brise monotone et triste, du son de ta voix;
La lumière de tes yeux chassait les ombres,
Et ma pensée pouvait se réchauffer au soleil de ton sourire.

Qu'il est beau, maintenant, le doux regard de l'été;
Il y a des feuilles dans la forêt, des oiseaux sur les branches;
La rosée et les brises sont embaumées, chaque nuit;
La terre est toute gloire; les cieux toute lumière.

Mais qu'il est glacé, mon cœur solitaire;
Jamais l'été du bonheur ne me paraîtra vert sans toi;
Le printemps peut bien rougir, commencer, gaïement :
Il serait bien éclatant, s'il égayait l'hiver de mon cœur ². »

J. Ruskin chercha à distraire sa pensée du rêve brisé. Courageusement, il commença un long poème, *Velasquez le novice*, puis une tragédie, *Marcolini*³. Mais il avait beau écrire, à l'ombre des arbres, dans le jardin jardin de Herne-Hill, l'inspiration ne venait pas. Ces grands travaux ne furent pas poussés plus loin que le premier chant et le premier acte. Les passages qui ont été conservés ne nous permettent pas de regretter cette décision.

Notre auteur s'était remis à dessiner, toujours d'après

1. *Poems*, II, p. 3 et 6.

2. *Id.*, II, p. 31.

3. *Præterita*, I, p. 335.

la méthode de S. Prout. Son père, enchanté de ces esquisses, demanda au président de la société des Aquarellistes, Copley Fielding, de lui donner quelques leçons d'aquarelle. Le jeune homme, heureux d'apprendre à reproduire d'une manière plus fidèle et plus complète les paysages de ses Alpes bien-aimées, suivit docilement les conseils de Fielding. Lorsqu'il eut fait sa première aquarelle, il la plaça, avant de s'endormir, sur sa cheminée; et, en se réveillant, son premier regard fut pour cette nouvelle création de son esprit¹. J. Ruskin ne tarda pas à trouver que son professeur était un maître autoritaire. Il jugea ses progrès trop lents, crut découvrir que les procédés indiqués par son professeur ne pourraient s'appliquer aux dessins des Alpes; et il quitta l'aquarelle, « avec le vague sentiment, nous dit-il, qu'il n'était pas doué ». L'aveu est précieux à retenir : « En fait, d'ailleurs, je n'avais aucune disposition pour le maniement des couleurs². »

Il se remit à dessiner au crayon et à la plume. Il copiait de préférence les vignettes de Turner, lorsqu'on l'emmena, en 1836, à l'exposition de la Royal Academy, voir trois tableaux du maître : *Juliette et sa nourrice*, *Mercur et Argus*, *Vue de Rome du Mont Aventin*. Par leur mélange d'idéalisme et d'observation minutieuse, de mystère et de vérité, ils révélaient une transformation dans le talent du peintre. J. Ruskin fut séduit par l'effort tenté, pour rajeunir des sujets qui semblaient épuisés, et par l'habileté, avec laquelle étaient reproduites les couleurs exactes et les formes vraies des paysages de l'Italie. Aussi fut-il tout ému en lisant, dans une revue écossaise célèbre, le *Blackwood's Magazine*, une attaque violente contre la nouvelle manière de

1. *Præterita*, I, p. 397.

2. *Id.*, I, p. 397.

Turner. Le critique d'art s'en prenait surtout au tableau de *Juliette et sa nourrice*. Il accusait le peintre d'avoir violé les règles de la tradition dans sa toile, et les préceptes de la vérité dans son coloris¹. J. Ruskin écrivit aussitôt une réponse indignée, où il réfutait les deux arguments². Ces pages vibrantes se terminaient par quelques lignes sur l'horizon de Venise. « Des brouillards colorés flottent là-bas sur la Cité; on pourrait les prendre pour des esprits éthérés, pour les ombres des morts, sorties des tombes de l'Italie pour errer dans le bleu de son ciel brillant, en un vague et infini cortège de gloires, au-dessus de la terre qu'ils avaient aimée. » Et la période se déroule ainsi pendant une demi-page, dans un tumulte harmonieux de mots et d'images. Jean-Jacques Ruskin, enchanté de l'œuvre de son fils, l'envoya à Turner en lui demandant la permission de la publier. Turner se confondit en remerciements, mais ne rendit pas l'essai de son jeune admirateur : il l'avait donné à l'acheteur du tableau de *Juliette et sa nourrice*.

L'année 1837 marque-t-elle un pas décisif? Jusqu'ici John Ruskin passait tour à tour de la poésie à la géologie, des travaux littéraires à des études d'architecture sans pouvoir trouver sa voie. Dans chacune de ces branches différentes, le jeune homme révélait une extraordinaire facilité, mais, son père lui-même l'avouait, peu d'originalité³. L'enthousiasme pour Turner va-t-il exercer une influence décisive sur la direction de sa vie? Pendant son séjour à l'Université d'Oxford, où il entre le 14 janvier 1837, va-t-il choisir entre les diverses voies qui s'ouvrent devant lui? Ou bien serons-nous obligés de lui appliquer ces belles paroles de Nietzsche :

1. *Præterita*, I, p. 400.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 66 et 67.

3. Lettres de J.-J. Ruskin à Hogg, 1836. *Igdrasil*, I, 3, p. 82.

« Si un homme n'a pas à l'horizon de sa vie des lignes fermes et tranquilles, comme la campagne a sa ligne de collines et de forêts; sa volonté intime demeure inquiète, distraite et agitée par le désir, au même point que celle du citadin : il ne connaît pas le bonheur et ne le donne point. »

III

Tous ceux qui ont habité Oxford reviennent si pénétrés de son originale beauté, qu'ils ne croiraient pas à la sincérité de Ruskin, quand il déclare dans ses *Præterita* ne rien devoir à Oxford. Le cloître de New-Collège, d'un style si pur et si élégant, le hall et l'escalier majestueux de Christ Church, les vieux murs et la chapelle de Merton, aussi intacts qu'au xii^e siècle, auraient dû séduire une jeune imagination, éprise des beautés de l'architecture. Les grandes allées d'arbres centenaires de Christ Church, les replis sinueux et ombragés du Cherwell, les horizons de collines boisées, souvent teintées de bleu par la brume : tous ces décors n'étaient-ils pas assez riches en couleurs et en mystères, pour satisfaire chez John Ruskin ses besoins d'émotion et d'observation ? Il n'en fut rien. Et l'auteur des *Peintres modernes* resta insensible aux beautés des palais et des parcs.

L'Oxford de 1830 aurait pu exciter les curiosités de sa jeune intelligence. L'Université s'éveillait de sa torpeur, oubliait son amour du classicisme, pour se rappeler qu'elle était chargée de l'éducation d'un peuple. Cette activité se manifestait dans deux directions opposées. D'abord le mouvement, qui devait créer plus tard les deux partis de la *High Church* et de la *Low Church*, ce mouvement auquel devaient prendre part les Newman, les Pusey, commençait à se dessiner. Enfin, les tendances scientifiques, qui allaient bouleverser les sociétés

européennes, s'étaient traduites, à Oxford, par le développement des sciences naturelles. Il est impossible de retrouver, ni dans les souvenirs de Ruskin, ni dans les articles écrits par lui à cette époque, la trace d'une action exercée sur son esprit, par ces divers courants intellectuels¹.

Lorsque, le 14 janvier 1837 Ruskin, vêtu de la soutane de soie et coiffé du bonnet de velours des *gentlemen commoners*, arpentait, pour la première fois, la grande cour de Christ-Church, il se sentit profondément triste. Les événements justifiaient peu à peu ses sombres pressentiments². Les études classiques l'ennuyèrent. L'obligation de faire à date fixe des devoirs littéraires, des dissertations vaguement philosophiques, lui devint odieuse³. Son enfance ne l'avait habitué ni à une discipline, quelque légère qu'elle fût, ni à la vie en commun. D'ailleurs, quels liens de camaraderie auraient pu se former entre ce jeune homme timide, chétif et studieux, et ces grands garçons, dont la paresse intellectuelle n'égalait que la passion pour les exercices physiques? La tradition voulait que la dissertation littéraire ou philosophique d'un *gentleman commoner* ne dépassât pas « douze lignes de quatre mots chacune⁴ ». Les devoirs de Ruskin violaient souvent la règle, et il ne pouvait se faire pardonner ces infractions répétées, qu'en invitant ses camarades à venir goûter le Xérès de la marque Ruskin-Telford-et-Domecq⁵. Les maîtres lui plurent aussi peu que les étudiants. Il s'était tracé dans son imagination un type idéal, conçu d'après les portraits que Holbein et Durer nous ont laissés d'Erasme et de Melanchthon.

1. *Præterita*, II, p. 33.

2. *Præterita*, I, p. 346.

3. *Id.*, I, p. 360.

4. *Id.*, I, p. 362.

5. *Id.*, I, p. 386.

Les professeurs de J. Ruskin ressemblaient trop peu à ces penseurs d'autrefois¹.

Il se sentait bien seul. Sa mère, cédant à ses prières, ne tarda pas à venir se fixer à Oxford, dans une petite maison en face de Christ-Church. Tous les jours, John allait prendre le thé avec elle. Le samedi, M. Jean-Jacques Ruskin venait rejoindre sa femme et son fils. Le cottage de Herne-Hill s'était transporté à Oxford; et dans de longues causeries, l'étudiant oubliait les mille ennuis de sa vie d'écolier². Nous comprendrons maintenant pourquoi Ruskin, après avoir rappelé ses souvenirs, porta sur l'Université, ce jugement sévère : « Je n'ai pas à décrire des avantages dont je n'ai tiré aucun profit. D'autre part, mon échec ne me donne pas le droit de blâmer, même s'il était utile de le faire, un système aujourd'hui disparu³. »

Notre auteur n'en doit pas moins quelque chose aux trois années qu'il passa au collège de Christ-Church : il compléta à Oxford ses connaissances littéraires, acquit ses premières notions de philosophie, et y connut les joies de l'amitié.

Il semble, au premier abord, que rien ne devait rapprocher Henry W. Acland et J. Ruskin. L'un, passionné pour les exercices physiques, était épris du danger. L'autre, timide, maladroit, aimait les livres et les rêveries. Celui-là, déjà mûri, connaissait son but et se préparait à l'atteindre; celui-ci n'avait pas encore écarté les nuages qui masquaient l'horizon de sa vie⁴. Peu à peu, Acland et J. Ruskin se découvrirent des sentiments communs; une vive piété, un amour sincère de la

1. *Præterita*, p. 373-375.

2. *Præterita*, I, p. 366-369.

3. *Præterita*, p. 33.

4. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 81.

science les animaient tous deux¹. La camaraderie devint une de ces amitiés, qui ne s'éteignent jamais. Acland dirigea son condisciple dans ses études de géologie; Ruskin essaya de faire partager à son ami ses nouvelles admirations littéraires.

La « parfaite honnêteté » de Thucydide, son coup d'œil politique, la vigueur de son style, dédaigneux de toute affectation, avaient passionné Ruskin. Le sujet de son histoire, le suicide de la Grèce, était un de ceux qui devaient toujours émouvoir sa sensibilité et préoccuper son intelligence². L'*Idler* de Johnson remplaçait souvent, sur la table du jeune étudiant, le volume d'histoire. Nous devons peut-être à ce goût pour Thucydide les études de Ruskin sur la Grèce; c'est sûrement Johnson qui dompta son imagination jusqu'ici sans précision et sans clarté, donna à son jugement, l'héroïque fermeté du moraliste. « Aucun autre écrivain lirona-nous dans *Præterita*, n'aurait pu me mettre aussi bien en garde, contre les dangers de mon caractère nerveux et « métaphysical ». Il m'apprit avec soin à mesurer la durée de la vie et à me méfier de la fortune. C'est à son bon sens inflexible que je dois de n'avoir jamais été pris, dans les toiles d'araignées de la métaphysique allemande³. »

Cette influence de Johnson se manifesta, dès les premières lectures philosophiques de J. Ruskin. Aristote, qui devait l'inspirer dans son premier volume de *Modern Painters*; Platon, qui devait toujours rester un guide et un ami, étaient lus avec admiration. La philosophie moderne l'attirait moins. Sans doute, il étudiait Dugald Stewart, Th. Reid, Locke surtout, et nous retrouverons

1. *Præterita*, I, p. 389.

2. *Præterita*, I, p. 378-382.

3. *Præterita*, I, p. 417.

plus loin des souvenirs précis de leurs théories. Mais le jeune étudiant ne put jamais comprendre Fichte, Hegel, ni Kant. Ruskin n'était pas et ne devait jamais être un philosophe¹.

Il ne fit donc, à Oxford, que développer ses connaissances. Pour nous en convaincre, il suffirait de parcourir les poésies qu'il a composées et les études d'architecture qu'il a écrites, pendant son séjour à l'Université. On y chercherait en vain les signes d'une orientation plus précise.

En 1837, Ruskin était allé passer ses grandes vacances dans le nord de l'Angleterre². Tout en dessinant, il conçut le plan d'une série d'études sur l'architecture. Le projet fut réalisé, et tous les mois, pendant deux ans, il envoya un article à l'*Architectural Magazine*, sur « l'Architecture des nations européennes, considérée dans ses rapports avec la nature et la race³. » Ces longues pages ne renferment point une théorie sur l'art ou la beauté. Si l'on écarte les souvenirs des voyages en Italie, dont il préfère « à l'élan d'une nouvelle nation, à l'angoisse d'un pouvoir naissant, le sommeil mêlé de rêve, le doux silence de sa pensée mélancolique, le crépuscule de ses silences éternels⁴ »; si l'on efface les descriptions, contées en des périodes harmonieuses, on trouve que ces articles se résument en quelques pré-

1. Ruskin ne connut jamais Kant, qu'à travers les essais de Coleridge (*Fine Arts; on taste*), qui essaya de résumer pour ses compatriotes son enseignement. Dans *Modern Painters*, Ruskin ne cache pas son peu de goût pour la métaphysique de Kant. Le seul philosophe allemand qu'il semble avoir connu, est Hegel. Sa doctrine sur l'inspiration (*Inaugural*, lecture, I, § 44), est absolument Hégélienne, ainsi que dans *Eagle's Nest*, sa définition de l'art : « La modification des choses substantielles, par notre substance propre. » Cons. Collingwood. *Art. teaching of Ruskin*, p. 16.

2. W. Collingwood, *o. c.* I, p. 97 et 98.

3. Publié en 1892 sous le titre de *Poetry of Architecture*.

4. *Poetry of architect.*, p. 20.

ceptes d'architecture, sur lesquels viennent se greffer des idées morales et le sentiment de la nature. La greffe s'est tellement développée, qu'elle a fini par masquer, de son feuillage touffu, le tronc qui l'avait reçue. S'agit-il de définir l'architecture, J. Ruskin proclame « qu'elle ne consiste pas seulement dans l'observation d'une loi juste ou d'une noble proportion. Elle est, ou doit être une science du sentiment plus que de la règle, une servante de la pensée plutôt que des yeux. Aucun homme ne peut être architecte, qui n'est pas métaphysicien² ». Veut-il poser une règle qui guidera toujours l'architecte dans le plan général, comme dans la couleur des murs, ou la forme d'un ornement, il déclare que rien, dans l'édifice, ne doit exprimer un caractère différent de celui de la nature environnante³. Ces trois ordres d'idées résumaient l'enfance de Ruskin, passée au milieu des champs, pénétrée d'une foi austère et éclairée par des voyages en Italie. Si nous voulons retrouver l'étudiant d'Oxford, il nous faudra feuilleter d'autres articles⁴ de l'*Architectural Magazine* sur le monument à élever à W. Scott et surtout sur la « convergence des perpendiculaires », où l'auteur mit à profit ses leçons de mathématiques. C'est une connaissance de plus que nous découvrons : ce n'est pas une direction qui se dessine.

Nous ferons la même remarque, à propos des nombreuses poésies que J. Ruskin envoyait au *Friendship's offering*. Il avait déjà une passion dangereuse pour le genre didactique. Les lectures d'Oxford développèrent ce penchant naturel, en fournissant à sa déplorable facilité des sujets de dissertations morales et des anecdotes

1. *Poetry of architect.*, p. 1.

2. *Poetry of architect.*, p. 141.

3. Ils parurent en 1838-1839.

de l'histoire grecque. Les trois poèmes¹ que J. Ruskin composa pour le concours annuel du *Newdigate prize*, de 1837 à 1839, sont des preuves décisives. Le premier, intitulé les *Bohémiens*, contient un blâme de la superstition, un résumé des preuves de l'existence de Dieu, un éloge de la prière, du foyer, de la liberté contenue et maîtresse d'elle-même². *Napoléon à Sainte-Hélène* n'est qu'un prétexte à de longues réflexions, aussi fastidieuses que peu originales sur la vanité de la gloire humaine : « Les vers se repaissaient avec joie, de ce qui fut la terreur des hommes. » Dans *Salsette et Elephanta*³, la seule de ces poésies qui fut couronnée, une longue description d'un temple indien en ruines se termine par l'éloge de la religion chrétienne, qui vaincra le Bouddhisme.

« Les rayons qui bénissent,
Ils viennent, ils viennent. Les visions enfiévrées de la nuit
S'enfuyaient comme des feuilles d'automne, et s'évanouissent
Loin du regard de l'imagination.
C'est ainsi que le Dieu de la force et de la pitié darde
Les rayons de lumière, à travers les cavernes des cœurs,
Fait trembler les antiques idoles sur leurs trônes,
Et réclame pour lui leurs vieux temples. »

Ses citations en sont une preuve nouvelle. J. Ruskin se destinait toujours aux ordres, et Oxford avait vivifié encore son sentiment religieux⁴. S'il faut en croire ses camarades, il était plein d'humour, et ses discours à l'*Union Debating Society*, la Molé-Tocqueville de là-bas, causaient souvent de longues hilarités⁴. Cette anecdote ne nous contredit nullement. L'humour, H. Taine l'a déjà dit, est la plaisanterie d'un homme qui, en souriant,

1. *Poems*, II, p. 44.

2. *Poems*, *id.*, p. 72.

3. *Id.*, p. 139.

4. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 88.

4. T. M. Mather, p. 19.

garde une mine austère. Matin et soir, l'étudiant comme jadis à Herne-Hill, lisait la Bible pendant une heure¹. Chaque jour, il allait assister au service, et il a tracé un tableau ému de ces prières en commun, dans cette cathédrale de Christ-Church qui, par ses styles disparates, résume l'histoire de l'Angleterre. « Pour tout ce que j'ai vu, pour tout ce que j'ai pensé, dans le chœur de cette cathédrale, je garde, aujourd'hui encore, une profonde reconnaissance². »

Au mois de janvier 1840, on aurait pu croire J. Ruskin parfaitement heureux. Dans quelques mois, il allait passer son B. A.³, terminer ses études, et débiter dans une carrière qu'il aimait : un drame vint bouleverser tous ses plans.

En 1838, M. Domecq avait placé Mlle Adèle-Clotilde dans un couvent des environs de Londres, pour apprendre l'anglais. La jeune fille passa les vacances de la Noël chez les Ruskin. John essaya en vain de se prouver que l'absence n'avait pas embelli son aimée. Il lui suffit de revoir celle qui lui avait révélé le sentiment de l'amour, pour que sa passion reprît avec toute la violence du premier jour. Adèle-Clotilde, au lieu de rire comme autrefois, se contenta de sourire de ce grand enfant qui multipliait les envois poétiques au *Friendship's Offering*, au lieu de lui dire, de vive voix, tous les chants, dont son cœur était plein. Quelques mois après, elle repartait pour Paris, sans avoir compris qu'elle laissait

1. *Præterita*, I, p. 347, 368.

2. *Id.*, p. 354.

3. Baccalauréat es Arts.

4. *Friendship's Offering* 1838, *Le tombeau des Scythes*, *Souvenir*, *Christ-Church*. Dans le courant de l'année 1839, toute une série de poèmes parurent, — tous les mois — dans le *London Monthly Miscellany*.

derrière elle une de ces passions, qui sont marquées d'un signe ineffaçable, au livre du cœur humain.

M^{rs} et M^r Ruskin ne sachant comment consoler leur fils, firent part de leurs inquiétudes à un ami, riche commerçant de Londres, M^r Wardell. Ils décidèrent de faire connaître à leur enfant Miss Wardell, une brune et frêle jeune fille. Les jeunes gens causèrent. John plut beaucoup, mais c'est en vain qu'il essaya loyalement de chasser de ses yeux l'image de la blonde Parisienne. Les visites cessèrent. Pour distraire la jeune fille, son père l'emmena en France, en Italie, mais rien n'y fit. Elle devint chaque jour plus pâle, plus faible. M. Wardell se hâta de la ramener en Angleterre. Elle retomba malade et s'en alla doucement, « avec la flamme de la mort qui vacillait chaque jour plus éclatante, dans ses doux yeux, et elle ne sauta plus dans les jardins d'Hampstead¹. » J. Ruskin ignora longtemps ce triste dénouement. Il travaillait à un long poème, le meilleur qu'il ait écrit : *Adieu*.

« Elles viennent, elles viennent les années de solitude,
Dont les ailes désolées me laisseront
Assez de temps pour pleurer...
Deux fois, au pied des collines de ma jeunesse,
Votre forme a traversé mon sentier; [bénir;
La lumière qu'elle a laissée était trop éphémère pour pouvoir
Trop profondément aimée, trop tristement perdue,
Pour donner l'espoir, ou faire naître l'oubli². »

Les vers se succédaient; mais les nouvelles de l'absente ne venaient toujours pas. Dans les derniers jours de l'année 1839, J. Ruskin apprit qu'on parlait du mariage d'Adèle-Clotilde. Au mois de mars 1840, on le lui annonça officiellement.

1. *Præterita*, 424, 431.

2. *Poems*, II, p. 152-163.

Deux mois plus tard, un samedi soir, il travaillait dans sa chambre de Christ-Church Collège, lorsqu'il fut pris d'une petite quinte de toux; il sentit une légère amertume dans la bouche : c'était du sang. M. Jean-Jacques Ruskin abandonna son bureau; John quitta Christ-Church, et ils s'embarquèrent tous pour la France. Ils passèrent le plus loin possible de Paris, descendirent par la Bourgogne et la vallée du Rhône, jusqu'à la côte d'azur. John avait repris ses crayons, et il dessinait, en se dégageant un peu de la méthode de S. Prout, les ruines ou les églises qu'il rencontrait sur sa route. Le soir, dans les auberges, il achevait un long poème, obscur et romantique, où il avait semé les tristes souvenirs de ses peines. *La chaîne brisée* renfermait des vers douloureux, comme seuls en écrivent ceux qui ont entrevu l'Au-delà :

« Quand la fleur a son plus brillant éclat;
 Quand l'haleine de la brise est le plus embaumée;
 Quand la rosée de l'aurore a le plus de douceur;
 Le bleu du ciel, le plus de profondeur, —
 La mort est tout près.
 Quand les gais ruisseaux de la pensée,
 Qui courent librement dans la prairie de notre cœur,
 Ont toute leur profondeur, toute leur douceur,
 Toute leur mélodie;
 Quand la couronne de l'espoir se rapproche;
 Quand la voix de la joie a toute sa limpidité;
 Le cœur de la jeunesse, sa légèreté,
 La lumière de l'amour, tout son éclat;
 — La mort est tout près ¹ ».

De Provence, ils passèrent en Italie. J. Ruskin sentit renaître en lui l'enthousiasme d'autrefois pour les paysages des Alpes, de la campagne romaine, et il nous a donné d'éloquents et harmonieux témoignages de son

1. *Præterita*, II, p. 30.

2. *Poems*, II, p. 166.

admiration. Mais en revanche, les œuvres d'art le laissèrent presque indifférent.

A Florence, sauf les rues bordées de vieux palais, dont les toits en auvent étaient à peine séparés par une bande étroite de ciel bleu, sauf les œuvres de Michel-Ange, tout lui déplut. L'intérieur du dôme est une horreur, la façade « une énigme chinoise ». Non seulement les fresques et, en général, toutes les œuvres religieuses lui paraissent incompréhensibles, mais il traite le *Saint-Jean* de Raphaël « d'un amas de laines noires », s'écrie que la collection des Uffizi est « un amalgame disgracieux de tableaux, collectionnés par des gens qui ne connaissaient rien et s'intéressaient encore moins aux arts ». Pise, dont le souvenir devait, nous l'avons déjà dit, lui rester aussi cher que celui de Genève ou de Rouen, avait causé à J. Ruskin une profonde impression; cette visite réchauffa son enthousiasme. Rome se chargea de le glacer. Il entra à Saint-Pierre, vit des mosaïques, des tableaux qui ne l'intéressèrent point, contempla les tombeaux pompeux de gens qui lui étaient inconnus, et se hâta d'aller retrouver l'air frais et les fontaines. Il ne retourna plus à la basilique. Les ruines du forum, du Capitole, du Colisée ne le passionnèrent point. Les chambres de Raphaël, la chapelle de Nicolas V, les fresques de l'Angelico, une bonne partie de la Sixtine, lui parurent incompréhensibles. On lui montra la *Transfiguration* de Raphaël et le *Saint-Jérôme* du Dominiquin; il réfléchit et déclara que le premier tableau était laid, le second mauvais. Aussi, bien convaincu qu'il ne pouvait rien comprendre aux œuvres de Raphaël, ni aux galeries du Vatican, il prit son crayon et alla dessiner, avant de

1. *Præterita*, II, p. 49 et 50.

2. *Id.*, p. 55.

3. *Præterita*, p. 57.

quitter Rome, des vieilles loques qui pendaient à une fenêtre, dans le quartier des Juifs¹.

Brusquement repris de quintes de toux et de crachements de sang, J. Ruskin dut quitter les environs de Naples et revenir à Rome pour se faire soigner. A peu près remis, il partit pour Venise. Enthousiasmé, il l'appelle dans son journal « le paradis des cités ». Ne la connaissait-il pas déjà en rêve, à travers Byron et Shakespeare? Le premier groupe sombre de gondoles qu'il aperçut sur le canal, « lui parut plus beau qu'une aurore toute rouge et or². » La maladie interrompit de nouveau son travail. Il abandonna ses dessins et repartit pour les Alpes.

Le 2 juin 1841, J. Ruskin se réveillait de l'autre côté de la chaîne, — au pied du Mont-Cenis, — dans le petit village de Lans-le-Bourg. Il ouvrit sa fenêtre : les aiguilles roses se dessinaient sur le fond bleu, et les pyramides de neige brillaient au soleil levant. Le jeune homme sauta dans la rue, traversa le village, gravit la pente gazonnée jusqu'aux premiers sapins. « J'avais retrouvé ma vie, tout le meilleur de ma vie. Le peu de sentiment religieux, d'amour, d'admiration ou d'espoir, qu'on m'avait appris ou que j'avais trouvé en moi, renaquit aussitôt. Ma voie se dessinait de nouveau... Je redescendis trouver mon père et ma mère; je leur affirmai que je guérirais³. »

Les Alpes lui avaient rendu ses forces et sa foi.

J. Ruskin alla passer l'été de 1841 dans une petite ville de Galles, où un médecin ami de sa famille, acheva de le remettre. — En rentrant à Herne-Hill, il rencontra une jeune et jolie écossaise, une compatriote de Perth, — dont nous aurons à reparler plus tard. Ses conversa-

1. *Præterita*, II, p. 64.

2. *Id.*, II, p. 100.

3. *Præterita*, p. 105.

tions enjouées redonnèrent à J. Ruskin presque toute sa gaité d'autrefois, — et pour remercier cette amie, il écrivit un conte de fées, *Le roi de la rivière d'or*, dont l'histoire se déroulait au pied des Alpes. C'était l'ex-voto de sa double reconnaissance.

Il se remit aussitôt au travail. De son voyage en Italie, il ne rapportait que quelques dessins d'architecture, et des souvenirs précis de la beauté des paysages italiens. L'autre route que Ruskin avait parcourue lui avait été plus utile. Il était passé tout près de ces collines, — qui apparaissent à l'horizon quand sonne la maturité, qui se rapprochent peu à peu, et qui parfois apparaissent brusquement, à un coude imprévu du sentier de la vie ; de ces collines où nous allons tous, et dont nul ne revient. Cette terrible épreuve n'avait ébranlé aucune des fois de Ruskin : ni sa foi en Dieu, ni sa foi en la nature, ni sa foi dans le cœur humain.

Mais en même temps l'enfant de vingt ans était devenu un homme : son âme trempée était prête pour les luttes. Vers quel but Ruskin va-t-il marcher ?

L'année 1841 est une année décisive dans sa vie.

Avant d'aller passer son examen de B. A. à Oxford, il renonça à la carrière ecclésiastique. Cette détermination ne révélait nullement une évolution dans ses idées. Sans doute il était trop épris de liberté, pour regretter la décision, qu'avait arrachée à ses parents le souci de sa santé ; mais il devait toujours rester en lui, — il l'a souvent répété, — quelque chose du petit garçon prodige, qui faisait des sermons sur le texte « Hommes soyez bons ». J. Ruskin serait peut-être resté toute sa vie un mauvais poète didactique, un collectionneur de pierres et de plantes, un dessinateur minutieux de ruines et d'églises, — s'il n'avait rencontré, cette même

année, Harding. En lui apprenant à esquisser d'après nature, il lui donna le moyen d'exprimer son amour des choses et lui fit mieux comprendre Turner. J. D. Harding, — qui partageait la foi religieuse de son élève, — commença par gagner sa sympathie en le détournant de l'école des peintres hollandais. Ils « déshonorèrent, disait Harding, l'art autant par leurs œuvres que par leurs vies ». Il condamnait cette école au point de vue moral, comme au point de vue artistique. Il apprit à son élève à préférer aux teintes sombres la lumière joyeuse des couleurs. Pour faire comprendre à ce disciple rebelle, — qui revenait d'Italie sans avoir admiré l'éclat lumineux de ses peintres, — la vérité de ses théories, Harding lui mit un pinceau entre les doigts et l'entraîna à travers champs.

Mais J. Ruskin ne tarda pas à se séparer du maître. J. D. Harding ne voyait dans la nature qu'une source intarissable de couleurs à laquelle il venait puiser, pour charmer les yeux des hommes. Lui au contraire découvrait, dans les choses inanimées, des idées mystérieuses qui avaient échappé à son professeur. Un jour, lassé, notre auteur s'était couché sur le bord d'une route. Il regardait le ciel. Sur le fond bleu se détachaient, au-dessus de sa tête, les branches d'un arbre. Il prit son crayon et se mit à les dessiner. La fatigue disparut peu à peu. Les lignes surgissaient une à une, et venaient se ranger à leur place. « Avec un étonnement qui grandissait d'instant en instant, je découvris que ces lignes étaient unies par des lois plus subtiles que toutes celles connues des hommes.... les forêts réalisaient, je venais de m'en apercevoir, dans leur beauté, les mêmes lois qui guidaient les nuages, divisaient la lumière et balan-

1. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 98.

2. *Id.*, p. 99.

gaient la vague. Ce précepte : « Il a fait chaque chose belle à son heure » devint pour moi, depuis ce jour, la réelle interprétation du lien qui unit l'esprit humain et toutes les choses visibles. Je revins par le même sentier des bois, comprenant qu'il m'avait conduit bien loin, — bien au delà de ce que pourrait atteindre l'imagination, ou mesurer le théodolite¹. »

L'amour de la nature et la foi religieuse, ces deux caractères de l'âme de Ruskin, s'étaient désormais étroitement unis. Nous venons d'assister à l'éclosion de l'idée maîtresse qui le guidera, jusqu'en 1860, dans les luttes artistiques. Il l'avait sentie germer dans un court voyage fait en France et en Suisse, pour mettre à l'épreuve les préceptes de J. D. Harding.

Cédant à l'impulsion qui l'entraînait depuis quelques mois vers les études d'art, Ruskin entreprit d'analyser, d'après les œuvres de Turner, sa conception de la nature². Déjà en 1840, il avait acheté un dessin du maître, embryon de sa future collection, et obtenu de lui être présenté. En 1842, il eut entre les mains un cahier sur lequel Turner avait jeté, à la hâte, pendant un voyage en Suisse, quelques lignes et quelques couleurs pour conserver le souvenir des spectacles admirés. Ces simples esquisses révélaient une connaissance approfondie des formes et une recherche minutieuse du détail. J. Ruskin venait de rencontrer un homme, qui, à un amour passionné de la nature, joignait, comme lui, la connaissance de ses lois et le souci de la vérité.

Cette découverte donna un élan nouveau à son admiration pour Turner. Il savait qu'elle n'était pas partagée de ses concitoyens. Il avait déjà essayé, six ans auparavant, de les convaincre de leur erreur. A vingt-trois ans, armé de connaissances nouvelles, il voulut recommencer

1. *Præterita*, II, 136 et 137.

2. W. Collingwood, *o. c.*, p. 89 et 90.

le même combat. Et pendant l'hiver de 1842, il écrivit à Herne-Hill le premier volume des *Peintres Modernes*¹.

Ce n'était pas un ouvrage d'esthétique, mais un éloge de Turner et un hymne à la nature. Il « enseignait, nous dit Ruskin, les droits de la nature inférieure sur le cœur des hommes, les droits du rocher, de la vague et de l'herbe, en tant que partie nécessaire de leur vie spirituelle. Quand je vous supplie aujourd'hui d'orner et de conserver la terre, je ne fais que continuer ce que j'ai alors commencé². » Les *Peintres Modernes* sont aussi le résumé de toutes les connaissances acquises, jusqu'à l'âge de vingt-trois ans. On y retrouve les idées morales et religieuses de son enfance, — et aussi, les observations, amassées dans les promenades solitaires en Angleterre et dans les voyages en Italie. « Chaque argument et chaque sentiment exprimés dans ce livre étaient basés sur une expérience personnelle de la beauté et du charme de la nature, pendant le printemps et l'été³. » Quand Ruskin, pour ne donner qu'un seul exemple, compara le tableau de Poussin avec le paysage réel de la Riccia, il avait sous les yeux un passage de son journal où la scène était décrite et un dessin qui reproduisait les effets du soleil couchant sur les pentes rocailleuses de la Riccia, et sur leurs masses de feuillages déjà jaunies par l'automne. Si au lieu de discuter la vérité d'un tableau, il voulait exposer les lois de la stratification ou énumérer les formes des nuages, il

1. On peut dire que l'histoire des *Modern Painters* est celle de la vie même de J. Ruskin. Son premier écrit fut, à dix-sept ans, cette lettre à Blackwood, dont nous venons de parler. Les dernières lignes, qu'il ait tracées, à l'âge de soixante-dix ans excepté un ou deux chapitres de son autobiographie, sont l'épilogue de l'édition définitive de *Modern Painters*.

2. *Fors Clavigera*, IV, 78, p. 121.

3. *Storm-Cloud of the XIXth cent.*, p. 137.

n'avait encore qu'à faire appel à ses notes et à ses des-sins.

Tous les faits qu'il avait amassés pendant des années d'observation patiente, toutes les idées religieuses, dont il s'était pénétré pendant son enfance, furent transformés en autant d'arguments pour prouver le génie de Turner. Mais ces arguments, comment les exposer? L'enseignement d'Oxford lui fournit le cadre dans lequel il fit rentrer pêle-mêle souvenirs, faits et pensées. C'est l'*Essai sur l'Entendement humain*, l'ouvrage célèbre de Locke, qui inspira à John Ruskin le plan des *Peintres Modernes*. Il commença, comme Locke, par montrer que l'opinion publique et la tradition ne sauraient être des autorités infaillibles. C'est Locke encore qui l'aida, quand il voulut étudier l'origine et déterminer la valeur des idées que la peinture doit exprimer¹. Cette première œuvre résumait les efforts de la jeunesse, en même temps qu'elle annonçait l'approche de la maturité.

Nous entrons dans une période nouvelle de la vie de J. Ruskin. Mais avant de l'esquisser, arrêtons-nous un instant pour réunir dans un portrait d'ensemble, les traits de caractère, épars dans les pages qui précèdent.

« Je n'étais à ce moment, nous dit J. Ruskin, qu'un petit têtard; — guère plus qu'un estomac avec une queue au bout, qui se tortillait au milieu des rides de cristal et des sables purs de la fontaine de la jeunesse². » Cette boutade renferme un aveu précieux à retenir. Ruskin ne voyait pas avec clarté le but, vers lequel il devrait orienter sa vie.

Cette incertitude, ne la lit-on pas d'ailleurs sur le visage fin et triste, dont le peintre Richmond nous a

1. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 112.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. III.

3. *Præterita*, II, p. 71.

laissé un portrait si vivant¹. Le regard profond et rêveur des yeux bleus, le sourire doux et triste des lèvres imberbes donnent un caractère séduisant et original à cette physionomie, — au front large et découvert, aux cheveux blonds, — encadrée par les favoris naissants. L'élévation et la tendresse éclatent sur ce visage rêveur; mais l'expression manque de force et de précision. Si le peintre n'avait pas mis un crayon entre les mains de son modèle, le spectateur, ignorant qu'il se trouve en présence d'un critique d'art, pourrait prendre Ruskin pour un pasteur ou un géologue en admiration devant les Alpes, dont les lignes puissantes apparaissent dans le fonds du tableau.

Élevé pour entrer dans les ordres, sa santé venait de le forcer à briser le rêve maternel. Mais l'éducation reçue lui avait imprimé une marque ineffaçable². Timide, épris de la solitude, il avait conservé en 1843 la foi des premières années. Dans une lettre à un ami, il discutait gravement pour savoir si, avant la chute d'Adam, la mort existait déjà dans les autres règnes de la création³, et le premier couvent qu'il visitait au Puy, en 1840, lui arrachait un cri de colère et d'indignation⁴. Cet amour passionné de la nature, développé encore par une sensibilité nerveuse et malade, servi par une puissance d'observation aussi patiente que minutieuse, pouvait-il faire de J. Ruskin un botaniste ou un géologue? Incapable de toute déduction forte, il n'avait ni la méthode, ni l'esprit scientifique. Ce don rare du dessin, cette connaissance déjà approfondie de l'architecture et des tableaux de Turner, nous révèlent-ils un artiste? Il est permis d'en douter. Dans trois

1. *Portrait* 1842, reproduit dans Collingwood, *o. c.* I.

2. *Letters to a college friend.*, p. 113.

3. *Id.*, p. 153.

4. *Præterita*, III, p. 17.

voyages successifs en Italie, J. Ruskin s'était trouvé en présence des plus grands peintres, et, de son aveu même, il ne les avait point compris. Le sens des couleurs, nous l'avons vu, lui manquait. Et rien, dans son éducation, dans sa sensibilité froide et contenue, n'indiquait le tempérament fougueux et créateur de l'artiste.

De ces trois tendances laquelle l'emportera définitivement? Dans quelle voie se lancera cette pensée facile plutôt que forte, rapide plutôt que claire, cette âme admirable, si dénuée d'égoïsme et si pleine de sincérité? Il est impossible, même en 1843, de donner une réponse précise et définitive. L'incertitude ne disparaîtra qu'avec les forces de la jeunesse.

CHAPITRE II

Jours de force 1843-1880

- I. — *1843-1860.* — La lutte pour les idées artistiques ; comment elles l'entraînent peu à peu sur le terrain des questions sociales. — Importance du voyage de 1845. — Succès du second volume des *Peintres modernes*. — L'amitié avec Carlyle. — La bataille préraphaélite. — Voyage de 1852 à Venise : l'ouvrage qu'il en rapporte. — Son divorce. — Apogée de son influence artistique. — Ruskin prend contact avec le peuple : *The working's men college*. — La crise religieuse de 1858.
- II. — *1860-1870.* — La lutte pour les idées sociales. — La retraite à Mornex. — Effet produit par les premiers articles. — Mort de son père. — Il essaie de condenser ses théories artistiques, morales et économiques, en un seul Évangile.
- III. — *1870-1880.* — Le professorat d'Oxford. — Physionomie, sujets, et influence de son cours. — La lutte hors d'Oxford : *Fors Clavigera* et *Saint George's guild*. — Crise morale de 1875 : Mort de sa mère et dernier roman, 1875-1878. — Échecs successifs. — 1878. Première fièvre cérébrale.

Il importe de n'attacher qu'une importance relative aux divisions, à l'aide desquelles nous essaierons de mettre un peu de clarté, dans cette analyse longue mais indispensable des événements et des influences, qui agirent sur le caractère et sur la pensée de J. Ruskin. Il faut se placer de loin, pour pouvoir découvrir les caractères généraux qui dominent cette vie et lui donnent une unité. De même une chaîne de montagnes ne présente des lignes suivies et nettes, que pour celui qui les

regarde du haut d'un sommet éloigné. S'il en descend, s'il s'approche, ses regards se perdent dans le dédale infini des vallées sinueuses.

I

Quelles idées vont nous guider dans l'étude de la période la plus féconde de la vie de Ruskin? — Nous venons de dire qu'il avait porté sur le terrain des questions artistiques les deux caractères distinctifs de sa personnalité, son sens profond du mystère de la nature, et son goût passionné pour les questions religieuses. Nous verrons évoluer peu à peu ce second caractère. Les préoccupations sociales apparaîtront progressivement, au milieu de ses théories morales, élimineront lentement l'élément religieux pour dominer complètement, en 1860, la pensée de J. Ruskin¹. En pénétrant avec nous dans le récit détaillé de ces années de force et de maturité, le lecteur comprendra aisément combien il faut de patience, pour saisir le lien qui unit ces transformations disparates et ces influences contradictoires. J. Ruskin ressemble à ces grands arbres de la forêt qui éprouvent je ne sais quelle joie à lancer leurs branches touffues dans toutes les directions. Sans doute leur masse sombre impose. Mais d'autres arbres au tronc moins vigoureux, à la sève moins forte ont approché de plus près le ciel bleu.

Le premier volume des *Peintres Modernes* produisit un effet considérable. La nouveauté du style avait charmé tous les lecteurs. Les appréciations audacieuses, portées sur les peintres les plus connus, les attaques contre Claude Lorrain avaient provoqué des discussions sans fin. Le poète Rogers laissait toujours les *Peintres modernes*

1. *Old Road*, II, p. 99, 100.

sur sa table, Tennyson, trop pauvre pour acheter le volume, écrivait à son éditeur pour le lui emprunter. Charlotte Brontë adressait au jeune auteur, une longue lettre de félicitations ¹. Un an à peine après la publication, le volume était épuisé. C'était déjà, à vingt-trois ans, — la célébrité ! J. Ruskin n'en resta pas moins aussi jeune et aussi timide ; son beau regard bleu, aussi tendre et aussi rêveur. Sa vie seule fut modifiée. La petite maison de Herne-Hill, devenue trop étroite et trop modeste fut abandonnée. — Ses parents s'installèrent à Denmark-Hill, où, dans des salles spacieuses, la célèbre collection des dessins de Turner pouvait être exposée toute entière.

La vie quotidienne n'avait rien perdu de sa sévérité ; mais la solitude avait cessé. Quand arrivait le jour de naissance de J. Ruskin, la maison était en fête. Th. et G. Richmond, de vieux amis de la famille, Turner, Samuel Prout, M. Harrison, qui avait présidé aux débuts littéraires du jeune artiste, et qui depuis, ne cessa jamais de corriger les épreuves de ses livres, portaient des « toasts » émus à la jeune gloire naissante ².

Décidé à se montrer digne de ces éloges, John s'était remis au travail. Il voulait, dans le second volume de *Peintres Modernes*, étudier à nouveau la vérité dans le dessin des montagnes, des arbres et des nuages.

Au mois de mai 1844, il partit, avec son père et sa mère, pour les Alpes. — Quand notre auteur revit le lac de Genève, si bleu, sous les rayons du soleil d'été, qu'on l'eût pris pour une mare de couleur, « dans laquelle les rayons du soleil venaient puiser ce qu'il leur fallait pour teindre les cieux ¹ » ; le Rhône, vrai flot de neiges fondues, qui semble avoir conservé « la force de la glace, le tourbillon des nuages, la joie des cieux, et l'immor-

1. Collingwood, *o. c.*, I, p. 116 et 140.

2. *Old Road*, p. I, 10.

talité du temps² »; et surtout, quand il aperçut les neiges des Alpes, qui reflétaient toujours le bleu des cieux et le rose des aurores, — l'enthousiasme, de nouveau, remplit son cœur. « Ce petit coin, s'écriait-il, fut le centre de la pensée religieuse et sociale, de la beauté physique pour l'Europe qui vit, je veux dire l'Europe qui pense... Genève fut le foyer de la pensée, de la sensibilité et de la science... Elle fut l'école de Saussure et de Calvin, de Byron et de Rousseau, de Turner, et j'allais dire, la mienne³. » Après de longs mois, passés à courir les montagnes, J. Ruskin s'aperçut avec effroi, qu'il n'avait nullement avancé la préparation de son second volume. Il se sentait au contraire prêt à l'abandonner, pour étudier la flore des Alpes, ou bien dessiner des myrtilles et du micaschiste, pour le reste de ses jours⁴.

M. Jean-Jacques Ruskin, désappointé, se hâta de ramener son fils à Paris. Une visite au Louvre bouleversa cette nature nerveuse et fantasque. Après avoir longuement analysé, pour la première fois, les tableaux de l'École vénitienne, il écrivait sur son journal : « 17 août. Cette visite au Louvre a produit en moi un profond changement. Je ne sais pas jusqu'où cela peut m'entraîner, notamment, au point de vue de ma connaissance du Titien, de Bellini et du Pérugin : je suis capable de tout abandonner pour eux... 18 août. Demain nous partons. Je suis allé voir l'effet du crépuscule sur les Tuileries... J'essaierai un jour de peindre une Madone, je le crois⁵ ».

Nous ne surprendrons personne, en disant que, rentré à Denmark-Hill, J. Ruskin fut absolument désorienté.

1. *Præterita*, II, p. 156.

2. *Id.*, p. 159.

3. *Id.*, p. 147, 148.

4. *Id.*, p. 180.

5. *Præterita*, II, p. 183, 184.

Des deux conseils que lui avaient donnés les Alpes et le Louvre, lequel fallait-il suivre? Des deux voies qui se traçaient devant lui, l'étude de la géologie, celle de l'art chrétien, laquelle fallait-il choisir? Pendant tout l'hiver de 1844-1845, il passe du *Liber studiorum* de Turner à la *Poésie chrétienne* de Rio et à l'*Art chrétien* de Lord Lindray, sans pouvoir se décider¹. Quand arriva la belle saison, il déclara à ses parents qu'il ne pouvait pas écrire une ligne des *Peintres Modernes*, sans être allé étudier la peinture religieuse à Pise et à Florence. Il partit seul pour l'Italie, où son guide favori, Couttet, vint le rejoindre.

Ruskin allait acquérir cette connaissance de l'art chrétien de Fra Angelico, des toiles fougueuses du Tintoret, des merveilles du gothique italien, qui devaient fournir à ses théories artistiques tous leurs arguments.

Lucques, endormie au pied des montagnes, derrière ses murs, fut la préface de la révélation. Les tableaux de Fra-Bartoloméo, l'Église Sainte-Marie-Hors-les-Portes, les bas-reliefs de la cathédrale lui révélèrent à la fois, dans les trois branches de la peinture, de l'architecture et de la sculpture, ses idées générales. « Je découvris immédiatement, s'écria-t-il, que les harmonies des lignes dépendaient des mêmes lois qui règlent la vague de la rivière, la branche du tremble, le lever et le coucher des astres; mais les sujets étaient traités avec une honnêteté et une sévérité, qui lisaient ces lois de la nature à la lumière de la vertu. » Rechercher dans les mystères de la nature, à l'aide de l'éclat des préceptes moraux, les préceptes qui règlent la création et l'exécution de l'œuvre d'art, telles devaient être, résumées en quelques mots, ses théories artistiques. Elles venaient

1. *Præterita*, II, p. 185, 186.

de lui apparaître brusquement ; et J. Ruskin descendit vers Pise, sa valise bourrée de dessins, et l'âme pleine d'espérance. Il commençait ses journées au « Campo Santo ». Grimpé sur des échafaudages, il copiait quelques-unes des fresques, — grandes pages illustrées de cette Bible, qu'il avait feuilletées pendant son enfance, et qu'il lisait encore chaque matin. Il aimait à terminer ses après-midis sur le toit de « Santa-Maria-Della Spina ». Il s'asseyait au milieu des clochetons de marbre, qui semblaient, en pleine lumière, transparent. Le soleil disparaissait doucement derrière les arches du Ponte-à-Mare. Les pas et les voix du crépuscule s'éteignaient dans les rues. La cité et ses montagnes se dressaient, muettes comme dans un rêve, au-delà des paisibles remous de l'Arno². Florence avec la sacristie et le chœur de Santa-Maria-Novella, les fresques de Santa-Croce et les Fra-Angelico du couvent Saint-Marc, — il ne pouvait pas encore comprendre les Lippi et les Botticelli, — Florence acheva ce que Pise et Lucques avaient commencé³. J. Ruskin avait acquis, en quelques mois, une connaissance approfondie de la peinture et de l'architecture chrétienne. Fatigué, il alla se reposer dans un village perdu, aux pieds du Mont-Cervin, — Macugnaga. Il se remit à dessiner les plantes et les pierres des Alpes, tout en relisant son Shakespeare⁴. Peu de temps après, — frais et dispos, — il partait pour Vérone, et de là pour Venise, où il allait rejoindre J. D. Harding.

Pendant de longues journées, J. Ruskin dessina côte à côte, avec son ancien maître. Les tons roses du palais ducal, qui semble vivre comme de la chair, les silhouettes des gondoles glissant dans les canaux silencieux, cette

1. *Præterita*, II, p. 204.

2. *Præterita*, II, p. 222.

3. *Id.*, p. 224.

4. *Id.*, p. 238.

atmosphère vague, lumineuse, pleine de rayons et de vapeurs, tout cela séduisit longuement les deux peintres. Peu à peu, l'architecture vénitienne se révélait au jeune critique dans toute son originalité et sa richesse. Une nouvelle source d'études venait de surgir devant lui. « Sans cette visite, nous dit-il, j'aurais écrit les Pierres de Chamonix, au lieu des Pierres de Venise¹. » Ce séjour dans la capitale de l'Adriatique lui ménageait une dernière surprise. Il commençait à dessiner des détails de l'architecture vénitienne, lorsqu'il se prit de passion pour le Tintoret. Tout fut oublié, — tant était grande la versatilité de cette imagination vibrante, — et J. Ruskin dressa un catalogue complet des tableaux de son nouveau maître, tout en étudiant l'histoire de la République Vénitienne. Incompréhensible, au premier abord, la passion du jeune presbytérien écossais, pour la ville des couleurs chatoyantes et des passions sensuelles s'explique cependant². Il aime Venise, parce qu'elle fut une ville laïque, un port puissant et une cité belliqueuse. Il admire ses architectes parce qu'ils avaient horreur de l'abstrait et du général³. Il apprécie ses peintres, parce que sans se soumettre à des règles précises, par le simple jeu de leurs facultés, ils atteignent la vérité sans efforts. A la fin du mois d'août 1843, après un travail acharné, J. Ruskin alla chercher à Denmark-Hill un repos bien gagné.

Après avoir fait constater, officiellement, que sa famille descendait bien du vieux clan des Roskeen, et avait droit aux armes, il commença à écrire le second volume des *Peintres Modernes*⁵. Son but était double. Il

1. *Præterita*, II, p. 249.

2. Discours pron., 8 février 1859, *Igdrasil*, III, 15, p. 167.

3. Discours pron., 8 février 1859, *Igdrasil*, III, 15, p. 167.

4. *Lettres de J. Ruskin*, 1852, *Igdrasil*, I, 3, p. 85.

5. *Præterita*, II, p. 285.

voulait révéler à ses compatriotes deux écoles qu'ils ignoraient, l'école Florentine de Fra Angelico et l'école Vénitienne du Tintoret. Il voulait aussi analyser cet élément, qu'il découvrait dans les détails les plus minutieux de la nature et dans les toiles d'un Tintoret, — la beauté¹. Tout en écrivant, d'un style plus ferme et plus concis que de coutume, en s'inspirant de la *Politique ecclésiastique* de Richard Hooker², Ruskin modifiait son plan, consciemment ou non. L'Écossais croyant reparut, à côté de l'artiste passionné. Les idées religieuses envahirent le volume tout entier, et le lecteur étonné prend pour un traité de théologie, ce que l'auteur considérait comme une analyse du Beau³.

Au mois d'avril 1846, le volume était terminé. Tous les matins, le jeune homme lisait à son père et à sa mère les pages écrites la veille, et, plus d'une fois, il leur avait arraché des larmes⁴. Le succès dépassa, cependant, toutes les espérances. Samuel Prout écrivit à M^r. Jean-Jacques Ruskin, que le livre de son fils « l'avait fait penser⁵ ». Les revues multiplièrent les compte-rendus. Les Écossais surtout ne tarissaient pas d'éloges. Sydney Smith, le brillant professeur d'Edimbourg, manifesta hautement son admiration. John Murray et Lockhart lui demandèrent de collaborer, l'un à son *Guide*, l'autre à sa *Quarterly Review*.

Les lettres de félicitations ne trouvèrent pas J. Ruskin à Denmark-Hill; il était déjà parti pour l'Italie. Il voulait montrer à son père et à sa mère les merveilles de l'art, dont le souvenir lui avait peut-être inspiré quelques-unes des théories, en tous cas dicté, les plus belles

1. *Pra æterita*, p. 336.

2. *Id.*, p. 337.

3. *Id.*, p. 283.

4. *Id.*, p. 340.

5. *Præterita*, II, p. 308.

pages de son nouveau livre. Le voyage de 1846, s'il ne vit pas naître d'idées nouvelles, marqua, du moins, la fin de quelque chose. L'influence maternelle qui avait exercé une action si profonde, s'éteignit rapidement. M^{rs} et M^r Ruskin avaient déjà vu, avec peine, leur enfant, abandonner la poésie. Le style des *Peintres Modernes*, malgré son coloris et son harmonie, ne leur paraissant point une compensation suffisante. Bientôt, M^r. Jean-Jacques Ruskin, en examinant les esquisses minutieuses d'une plante ou d'une pierre, qui passionnaient son fils, ne put s'empêcher de regretter les dessins d'autrefois, imités de S. Prout. Un abîme se creusait peu à peu entre les parents et le jeune homme. Il apparut à John, avec une netteté effrayante, quand son père déclara qu'il ne pouvait rien comprendre aux fresques, ni aux tableaux de Fra-Angelico¹.

C'était plus qu'une influence qui s'éteignait, c'était aussi une intimité qui disparaissait, et que rien ne pourrait remplacer, pas même l'amitié. En vrai anglais, John Ruskin n'était pas curieux des secrets des autres et aimait encore moins à livrer les siens. « Je ne demandais pas à mes amis de me porter grand intérêt, nous avoue-t-il, mais simplement de lire mes livres². » Et, d'ailleurs, était-ce vraiment un ami, que Charles Newton? Quels liens durables auraient pu se former entre l'âme triste, sérieuse, rêveuse de J. Ruskin et cet élégant diplomate, qui trouvait que ce qu'il y avait de plus curieux dans la vallée de Chamonix, c'était le petit nombre des bonnes, dans l'hôtel, et traitait son camarade de « Robespierre de la géologie »? Max Nordau devait l'appeler plus tard le Torquemada de l'esthétique³.

L'amour ne pouvait tenter ce que l'amitié n'avait pas

1. *Præterita*, II, p. 344.

2. *Id.*, p. 356.

3. *Id.*, p. 277.

su faire : remplacer l'influence maternelle. Quand l'auteur des *Peintres modernes* se maria, en 1848, le sentiment qui l'entraînait vers cette jolie jeune fille de Perth, blonde comme les blés, pour qui il avait écrit autrefois, le *Roi de la rivière d'or*, tenait plus de l'affectueuse admiration, que de l'amour.

En 1847, J. Ruskin avait écrit un article pour la Revue de J. Lockhart, où il analysait longuement le livre de lord Lindsay sur l'art chrétien. Grâce à sa prodigieuse facilité, il aurait pu se créer dans cette *Quarterly Review* et dans d'autres une place importante, mais ce genre de travail lui plaisait aussi peu que le milieu, qu'il était obligé de fréquenter. Il reprit ses crayons et revint à ses rêves aimés. Il visita longuement avec sa jeune femme les cathédrales d'Angleterre. Puis curieux de les comparer avec les merveilles gothiques d'Amiens et de Rouen, ils allèrent passer le mois d'août et de septembre 1858 en France. Ruskin abandonnait, un instant, les *Peintres modernes* pour reprendre ses études sur l'architecture.

Des préoccupations nouvelles germaient dans sa pensée. Leur apparition ne saurait surprendre le lecteur, si nous avons pu lui montrer, avec clarté, tout ce qu'il y avait dans l'âme de J. Ruskin de sensibilité contenue, d'énergie passionnée et de foi religieuse. Il approchait de l'heure, où s'épanouissent le plus complètement les forces de l'intelligence, et il sentit qu'il devait les employer utilement. Faire de sa vie deux parts, consacrer l'une à parcourir les Alpes, ou à rêver dans le Campo Santo de Pise, dans les cloîtres de Florence; occuper l'autre à noter ses souvenirs et à analyser ses impressions : ce plan de rêveur égoïste froissait sa conscience délicate. Toute sa race et toute son éducation protestaient contre une pareille conception de la vie. Peut être cependant que dans ses heures de rêveries

sur les bords de l'Arno ou dans les gondoles de Venise, il avait songé à employer ainsi ses belles années. Mais, en 1848, il rompit pour toujours avec ces fantaisies de raffiné : « Je commence à sentir, écrivait-il à Miss Mitford, pendant son voyage de noces, que tout le travail que j'ai fait, tous les amours que j'ai aimés, ont été aussi inutiles que frivoles. Nous ne sommes pas dans une époque où l'on puisse observer les nuages ou rêver auprès d'eaux paisibles. Il faut travailler à quelque chose de plus sérieux. Notre temps est fait pour l'énergie, plutôt que pour la méditation, pour l'espérance plutôt que pour le bonheur¹. » Et, en effet, le premier volume des *Peintres modernes* avait paru l'année même où s'organisait l'« anticorn law league », le deuxième volume, le jour où les « corn-laws » furent rejetées. En 1848, le « chartisme » semblait être l'aurore d'une révolution ; et le mouvement, parti de Paris, gagnait toute l'Europe. Les préoccupations sociales venaient d'éclore dans la pensée de J. Ruskin.

De Londres, où il travaillait à un nouveau livre, il écrivait à un ami : « Les années qui approchent apparaissent aussi solennelles que mystérieuses. Le flot des mers, contre lequel nous avons à lutter, grandit chaque jour comme une eau qui s'échappe. Ce n'est pas un temps pour la paresse des métaphysiques ou le délassement des arts. Les blasphèmes de la terre deviennent, chaque jour, plus forts, et les misères, chaque jour, plus lourdes² ». Tel est l'état d'esprit dans lequel il écrivit les *Sept Flambeaux*. Le but qu'il visait était conforme à ces sentiments : il voulait montrer que la moralité et la foi religieuse étaient les conditions primordiales et nécessaires de toute architecture³. L'année

1. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 136.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 138.

3. *Crown of Wild Olive*, II, p. 88.

suivante, après être resté, avec tous les siens, quelques mois dans cette Suisse si aimée, il allait passer l'hiver de 1849-1850 à Venise. Pour réaliser un projet conçu dans son dernier voyage, il étudia, minutieusement, Saint-Marc et le palais Ducal. Il dessinait tout, clochetons et chapiteaux, comparait les moindres détails avec cette admirable patience que nous lui connaissons. Était-ce un simple traité d'architecture qu'il préparait? Non. Son ambition était plus haute. Dans les pages qu'il écrivit à Londres, en 1850, il voulait analyser de nouveau l'influence exercée sur l'art d'un peuple par sa vie morale. Quand Venise perdit sa foi primitive et sa vertu domestique, l'architecture gothique disparut pour faire place à celle de la Renaissance¹.

Le sentiment religieux de J. Ruskin avait donc conservé sa force passionnée. La foi de l'enfant qui récitait des chapitres entiers de la Bible, de l'étudiant qui se préparait aux ordres, était restée intacte chez le jeune homme de vingt-cinq ans, qui, dans ses voyages en Italie, lisait tous les matins à son domestique un chapitre de la Bible² et chez l'écrivain de trente ans, qui, racontant l'histoire de Venise, s'efforçait de montrer qu'elle était toujours restée hostile à la papauté, catholique sans doute, mais jamais « romaine ». Quand il se fixa à Londres, en 1850, pour écrire le premier volume des *Pierres de Venise*, il n'admit dans son cercle que des amis qui partageaient ses convictions religieuses³. Dans ces réunions, on discutait souvent des questions théologiques. Les causeries révélaient les divisions religieuses, plus nombreuses en Angleterre que partout ailleurs. J. Ruskin, qui venait d'écrire d'éloquantes pages sur l'influence exercée par le christia-

1. *Crown of Wild Olive*, II, p. 88.

2. *Præterita*, II, p. 197.

3. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 147.

nisme sur l'activité morale et artistique d'un peuple, voulut affirmer d'une manière plus précise encore ses convictions. Et il écrivit une brochure, depuis célèbre, où il prêchait l'union des diverses confessions protestantes. Dans ce pamphlet, auquel il avait donné le titre mystérieux de *Notes sur la construction des bergeries*¹, il s'efforçait de trouver un compromis entre les anglicans et les presbytériens. Utilisant sa connaissance approfondie de la Bible, il essayait de prouver que la conception du clergé, dans la partie la plus « high church » de l'église anglicane, et les attaques acharnées, faites par les presbytériens contre l'épiscopat, étaient également contraires aux vrais principes du christianisme. Il espérait qu'un jour viendrait où l'Angleterre, oubliant ses luttes intestines, serait le centre d'une fédération du protestantisme, une nouvelle Jérusalem, une cité de Dieu.

Le plus sûr moyen de diviser les gens qui ne pensent pas de même en matière de religion, est de leur proposer un accord. Aussi cette thèse soulevait-elle, dans les deux camps, de violentes protestations. Les théories exposées dans les *Pierres de Venise*², parues également en 1851, suscitèrent de vives polémiques. J. Ruskin commençait la lutte, pour le bon combat. Mais, pour qu'il pût développer son influence naissante, il était nécessaire qu'un homme le soutînt dans la voie nouvelle, où il s'engageait, qu'une occasion lui permît, dans une lutte violente, d'étonner adversaires et amis par l'amas de ses connaissances et l'ardeur de ses convictions.

L'homme et l'occasion vinrent à leur heure. L'homme fut Carlyle, l'occasion la bataille préraphaélite.

1. Voir *A Reply to the notes on the construction of Sheepfolds*, Londres, 1851.

2. Voir *Something on Ruskinism, by an architect*, Londres, 1851.

En 1831, Carlyle était à l'apogée de son talent. Il avait déjà écrit *Sartor Resartus*, l'histoire de la Révolution française, *Olivier Cromwell*. Il commençait à exercer sur l'Angleterre cette influence que J. Ruskin exercera après lui, et qui est, je crois sans exemple, dans l'histoire littéraire anglaise du XIX^e siècle. Des romanciers ou des poètes passionnèrent l'opinion publique, agirent sur les mœurs, créèrent des écoles. Il est trop rare de voir des moralistes transformer les idées et les sentiments de l'élite intellectuelle d'une grande nation. Carlyle connut longtemps cette gloire; J. Ruskin hérita de celui qu'il appelle son maître.

« Je fus d'abord entraîné sur le terrain de la littérature, nous dit-il, pour défendre la gloire de Turner. Depuis ce jour, j'ai expliqué le talent ou proclamé la gloire du Tintoret, de Luini, de Carpaccio, de Carlyle: ne pensant jamais à moi, mais sacrifiant mon peu de talent en peinture, pour faire voir aux autres ce qui m'avait charmé, et leur faire comprendre ce que j'avais déchiffré¹. » Il va même plus loin. « J'ai toujours aimé mes maîtres: Turner, Le Tintoret, Carlyle, au point d'oublier mes idées propres². » Lorsque J. Ruskin lut, pour la première fois, les *Héros* de T. Carlyle, c'était en 1841, au pied des Alpes, où il était allé pour remettre sa santé ébranlée³. Il apprécia peu le style, ne partagea point toutes les opinions émises, mais ne put être que profondément ému par la foi morale, qui éclatait dans ces phrases hachées. Peut-être même, dut-il en partie à cette lecture, l'énergie avec laquelle il reprit ses études, après cette crise terrible. Dix ans après, en témoignage de son admiration reconnaissante, il fit hommage à Carlyle des *Pierres de Venise* et des *Notes sur la cons-*

1. *Fors Clavigera*, III, 67, p. 366.

2. *Fors Clavigera*, III, 61, p. 233.

3. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 94.

truction des bergeries. Il avait reconnu, sans oser encore l'avouer tout haut, tout ce qu'ils avaient de commun. L'un et l'autre de pure race écossaise, aussi passionnément épris de la nature que profondément religieux, avaient été élevés et destinés aux ordres par des mères éminentes ¹. La race, le sentiment et jusqu'au caractère concret de leurs pensées, dédaigneuses de l'austère logique, les rapprochaient ². Ils étaient faits pour combattre le même combat. C'était ce que T. Carlyle laissait entendre dans sa réponse : « Je suis plongé dans la lecture des *Pierres de Venise*. L'esprit et le but de vos études critiques sont pour moi, un des signes les plus curieux du temps, un de ceux qui me rendent bien heureux. Marchez vite et puissiez-vous débarquer victorieux sur la plage, là-bas ! Nous pénétrons, je crois, dans une nouvelle renaissance. Nous marchons ou bien vers une nouvelle humanité plus large, haute comme les étoiles immortelles, ou bien vers la mort.... Dieu est grand et sûrement les changements qu'il faudra faire dans *la construction des bergeries* ³ comme dans bien d'autres choses, seront grands ». Et la lettre se termine par des paroles d'amitié, qui ne laissent plus de doute sur le caractère déjà affectueux des relations de Carlyle et de J. Ruskin.

Cette même année 1851, au mois de décembre, par un beau soir, Turner s'éteignait dans une mansarde de Chelsea. Le soleil, qu'il avait tant aimé, adoucissait les douleurs de son agonie et faisait de ses derniers rayons une auréole au-dessus de la tête du mourant. Le premier maître de J. Ruskin venait de mourir ; le second, commençait à prendre place dans sa vie. Turner avait éveillé ses goûts et précisé ses conceptions artistiques.

1. *Révol. française*, I, p. 43.

2. *Life of Sterling.*, p. 53.

3. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 452.

Carlyle développera chez l'auteur de *Fors Clavigera* l'intérêt qu'il commence à porter aux questions sociales, fera de lui un des prophètes du socialisme chrétien. Ses idées panthéistes, ses bouffonneries sauvages exerceront même une influence profonde sur le jeune presbytérien, doux et rêveur, avec qui nous avons vécu depuis 1819.

Pour qu'il pût agir complètement sur J. Ruskin, il fallait que celui-ci sortît de son isolement; engageât une lutte avec l'opinion publique. Cette lutte s'appela la bataille préraphaélite.

Un matin du mois de mai de cette même année 1851, J. Ruskin lisait le *Times* dans sa petite maison de Park-Street, lorsque ses yeux tombèrent sur le compte-rendu de l'exposition de la Royal Academy. Le critique habituel du *Times* signalait à la vindicte publique une nouvelle école : « Nous ne pouvons, disait-il, nous montrer le moins du monde tolérants vis à vis d'une imitation absolument servile du style forcé, de la fausse perspective et de la couleur crue des peintres d'autrefois. » Et il terminait par ces lignes foudroyantes : « Cette infatuation morbide qui sacrifie la vérité, la beauté, le sentiment naturel à l'excentricité pure et simple, ne mérite pas que le public lui fasse quartier. » En lisant cet article, J. Ruskin se rappela que, l'année précédente, il avait hésité à approuver, à cause d'un vague sentiment catholique qu'il avait cru y découvrir², l'*Ecce ancilla Domini* de Rossetti, et la *Sainte famille dans l'atelier du charpentier* de Millais. Il se méfiait ins-

1. Sur le mouvement préraphaélite, on peut consulter : R. de la Sizeranne : *La peinture anglaise contemporaine*, Paris 1895. — A. Chesneau : *La peinture anglaise*. W. Holman Hunt : *The prera-phaelite brother hood*, 1886. — J. Millais : *Some thoughts about the art of to day*, 1888. — Ph. G. Hamerton : *Thoughts about art*. — Harry Quilter : *Preferences in art*.

2. W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 156.

tinctivement des journalistes, et résolut d'aller vérifier lui-même l'exactitude des objections formulées dans le *Times*. Après avoir corrigé quelques épreuves du volume premier des *Peintres Modernes*, dont il donnait une nouvelle édition, après avoir peut-être jeté les yeux sur cette phrase qui résumait ses théories : « Allez à la nature, en toute simplicité de cœur. Marchez avec elle, laborieux et fidèles, n'ayant qu'une pensée : pénétrer le mieux possible sa signification sans rien rejeter, sans rien choisir, sans rien mépriser¹ » ; J. Ruskin partit pour le salon. Il s'efforça de trouver dans la *Mariana* de Millais ou dans le *Valentin et Sylvie* de W.-H. Hunt, des fautes de perspective ; il n'en découvrit pas. S'approchant de plus près, il découvrit que l'*Alisma plantago*, qu'il avait lui-même dessinée pour ses *Pierres de Venise*², était reproduite avec autant d'exactitude et de minutie, par ces jeunes peintres. Enchanté de trouver des dessinateurs aussi scrupuleux que lui, il observa, avec plus d'attention encore, les tableaux des P. R. B.³, et fut vite convaincu que, depuis des siècles, il n'y avait pas eu d'œuvres d'art, aussi consciencieuses. J. Ruskin rentra chez lui et écrivit au *Times* pour réfuter les objections de son critique accrédité. Quelques jours après, à la suite d'une nouvelle étude des *Deux gentilshommes de Vérone* de W.-H. Hunt, du *Retour de la Colombe* de Millais, dans une seconde lettre au *Times*⁴, il signala la richesse d'idées et la puissance d'observation de ces jeunes peintres. Les P. R. B. remercièrent publiquement leur éloquent défenseur et protestèrent de leur attachement au protestantisme. Cette déclaration chassa les derniers scrupules de J. Ruskin. Il reçut les novateurs

1. *Modern Painters*, I, III, § 21.

2. Volume, I, dessin numéro 7.

3. *Préraphaélite Brothers*, nom de la nouvelle école.

4. 30 mai 1851.

chez lui, acheta à D.-G. Rossetti ses dessins, commenta avec W.-H. Hunt des passages des *Peintres modernes*, que celui-ci connaissait par cœur, et se lia d'amitié avec Millais.

C'est ainsi que J. Ruskin entra dans la bataille préraphaélite, et son intervention changea une défaite certaine en une éclatante victoire¹. Ruskin ne créa donc pas le mouvement préraphaélite, tout le monde le reconnaît², mais il fit plus que de lui assurer le succès. Il résuma les principes de l'École nouvelle dans un pamphlet, qui fut lu et discuté dans toute l'Angleterre; et plus tard, d'un effort de deux ou trois peintres vers l'originalité, il fit, après de longues années de travail, l'effort de tout un peuple vers la renaissance de l'art par la morale sociale, et de la morale sociale par l'art. En 1851, J. Ruskin ne pouvait remplir que la première partie de cette tâche, écrire le *Credo* de l'école nouvelle. Dans cette fameuse brochure du *Préraphaélitisme*, J. Ruskin voulait concilier son admiration pour Turner, avec sa foi en ses jeunes amis. Il montrait que ces peintres, en apparence si dissemblables, étaient animés d'un égal amour de la sincérité et d'une égale passion pour la vérité. « Je crois sincèrement, disait-il en terminant, que si les Préraphaélites tempèrent le courage et l'énergie dont ils font preuve jusqu'ici, dans l'adoption de leur système, par de la patience et de la modération..., ils pourront, en acquérant de l'expérience, édifier dans notre Angleterre l'art le plus noble que le monde ait vu depuis trois cents ans! »

Plein de cette espérance, Ruskin quitta Londres avec sa femme, pour aller terminer les *Pierres de Venise*. Il

1. R. de la Sizeranne, *Peinture*, o. c., p. 48.

2. R. de la Sizeranne, o. c., p. 49. Chesneau : o. c., 184. Harry Quilter, o. c., p. 40 et 41.

3. *Arrows*, I, p. 97.

croyait avoir enfin rencontré des disciples. Il ne pouvait prévoir ni la fragilité de cette École préraphaélite, qui, en se dissolvant, lui laisserait tout le fardeau de la lutte, ni le changement qui se faisait lentement dans ses idées et l'entraînait de plus en plus vers Carlyle.

Cette transformation se marquait déjà avec plus de netteté dans les deux derniers volumes des *Pierres de Venise*, achevés au mois de juillet 1852, dans un petit « cottage », acheté à côté de l'ancienne chaumière de Herne-Hill. « Les *Pierres de Venise* n'apprirent pas seulement, écrivit-il plus tard, les lois de l'art de la construction, mais aussi l'influence sur la beauté de tout ouvrage ou édifice humain, de la vie heureuse de l'ouvrier¹. » Après avoir vivement critiqué la Renaissance, cette époque où il y eut « un oubli si complet de la majesté de l'âme humaine et de la bonté fraternelle due d'homme à homme² », il prouvait que l'architecture gothique devait ses beautés à l'initiative, qu'elle laissait au moindre des ouvriers. On ne leur demandait pas d'être des outils parfaits, mais des intelligences et surtout des âmes. Si l'art moderne est en pleine décadence, si les sociétés contemporaines sont ébranlées, c'est qu'aujourd'hui l'ouvrier n'est plus qu'une machine. « Des hommes peuvent être battus, enchaînés, torturés, mis au joug comme des bêtes, massacrés comme des mouches d'été, et rester cependant dans un sens, dans le meilleur sens, libres. Mais éteindre en eux l'âme, faire de leur chair et de leur peau qui, après avoir subi le travail des vers, verront Dieu, en faire des courroies de cuir qui actionneront les machines, voilà vraiment le fait d'un maître d'esclaves. Il pouvait y avoir plus

1. *Fors Clavigera*, IV, 76, p. 121.

2. *Stones of Venice*, III, p. 63.

de liberté en Angleterre, quand les moindres paroles de ses seigneurs féodaux pouvaient coûter des vies d'hommes..., que lorsque ses multitudes pleines de vie sont envoyées aux usines, nouveau charbon pour alimenter les feux... Sentir que les âmes de nos ouvriers se dessèchent sans un mot de pitié; voir tout leur être plongé dans un abîme insondable et traité comme des machines, évalué, suivant le nombre de roues fournies, estimé, d'après les coups de marteau donnés; voilà ce que la Nature n'a pas ordonné, ce que Dieu n'a pas béni, ce que l'humanité ne pourra supporter longtemps¹. »

L'évolution des idées de Ruskin se dessine d'une manière de plus en plus nette. Elle éclatera au grand jour lorsque il sentira grandir son influence sur l'opinion publique, quand, enfin, des peines imméritées viendront donner à cette âme admirable je ne sais quelle passagère amertume.

Dès 1853, les travaux entrepris suivent leur cours. Les livres annoncés paraissent, les conférences promises ont lieu, sans que rien indique un changement, pas même un trouble dans l'existence de Ruskin. Et cependant sa vie avait été aussi fortement ébranlée, qu'elle l'avait été en 1840. Il avait dû effacer plusieurs pages du livre de sa vie, retourner en arrière, reprendre dans le vieux « cottage » de Denmark-Hill les habitudes d'autrefois.

L'homme mûr venait de souffrir ce qu'avait souffert quinze ans plus tôt l'étudiant d'Oxford. En vain, J. Ruskin s'était-il efforcé de gagner le cœur de sa femme. Le mariage de convenance n'était jamais devenu un mariage d'inclination. La popularité naissante de son mari, le charme de sa parole vibrante, la séduction de

1. *Stones of Venice*, II, p. 162 et 164.

son imagination fouguese, la tendresse de son cœur d'apôtre n'avaient pu donner à M^{rs} Ruskin le bonheur. Plus jeune que lui, elle aimait le monde, et l'auteur des *Peintres modernes* ne pouvait le souffrir. Elle se savait belle et désirait qu'on le lui dit. J. Ruskin n'y pensait pas et réservait toute son admiration pour le dessin d'un tableau ou les couleurs d'un ciel. En 1853, les *Pierres de Venise* étaient terminées, et le jeune ménage décida d'aller passer l'été en Écosse. D^r Acland et M. Millais vinrent les rejoindre. L'un accompagnait J. Ruskin dans ses excursions de géologue et de botaniste, l'autre était censé travailler à un portrait du défenseur des préraphaélites. J. Ruskin ne tarda pas à s'apercevoir que le jeune peintre aurait préféré dessiner les traits de son hôtesse, et comprit peu après que le sentiment était partagé. Aussi, quand on lui apprit, un beau matin, que M^{rs} Ruskin avait quitté Glenfilas pour retourner chez sa mère, fut-il plus ému que surpris. Il réfléchissait, tristement, lorsqu'une inquiétude lui vint. Il fait seller un cheval, court à la station. Sa femme attendait sur le quai de la gare. Il s'approche d'elle, lui met dans la main une poignée de bank-notes, et s'enfuit, sans ajouter un mot. Quelque temps après, M. Millais fut tout étonné de voir Ruskin entrer dans son atelier. « Nous étions convenus que vous termineriez à Londres mon portrait, lui dit son ancien ami, je viens poser. » Plusieurs séances furent nécessaires, et jamais le peintre ni le modèle n'ouvrirent la bouche. Quand le tableau fut achevé, Ruskin descendit de l'estrade, s'avança vers le peintre : « Voilà le chèque », dit-il et il partit.

De longues années s'écoulèrent, sans que les curieux aient pu connaître les détails¹ de ce second roman. Notre auteur n'en parlait jamais; rien dans ses actes, ni

1. Nous ne les avons point tous révélés. Quelques-uns sont d'un ordre trop délicat.

dans ses paroles ne trahit sa peine. Mais plus tard, quand nous découvrirons dans un livre ou un discours, une âpreté amère qui nous était inconnue, il faudra, pour juger avec impartialité, tenir compte de ce chagrin, d'autant plus douloureux qu'il était plus caché.

J. Ruskin quitta la maison qu'il habitait avec sa femme à Herne-Hill, pour retourner chez ses parents à Denmark-Hill. En apparence, rien n'était changé. Le soir il reprenait les causeries avec son père, qui lui reprochait toujours de ne plus faire de vers, de ne plus dessiner en s'inspirant de S. Prout. Il renouait les mêmes discussions avec sa mère, qui refusait de partager les théories artistiques de son fils et qui se replongeait, maussade, dans la lecture du *Christian treasury*. Aux murs étincelaient les mêmes dessins de Turner; ces dessins¹ que J. Ruskin aimait à décrocher, pour en expliquer les beautés au visiteur curieux. Le temps néanmoins avait marqué son passage. Si J. Ruskin portait le gilet blanc et la cravate blanche, derniers souvenirs de son ancienne vocation, sa taille s'était légèrement courbée². Le visage au large front couronné de cheveux blonds, encadré de courts favoris, éclairé de deux yeux bleus, conservait la même expression d'intelligence et de rêverie, mais la bouche avait un pli douloureux³ que nous ne lui connaissions pas. Les amis de jadis avaient disparu. H. Acland restait le seul témoin des années envolées. Des physiologies nouvelles apparaissaient parfois dans le hall de Denmark-Hill. Carlyle, M^r et M^{rs} Browning, s'y montraient rarement. D.-G. Rossetti venait pour apporter à

1. Recouverts, avec soin d'un voile le dimanche, pour qu'ils pussent prendre part au repos dominical.

2. *Edinburgh guardian.*, 19 novembre 1853, *Lettre* de J. Imettram, citée par W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 195.

3. Portrait par G. Richmond, *R. A.*, 1857.

Ruskin ses dessins, W. Morris, Burne-Jones, W.-H. Hunt pour l'écouter.

Une aurore de gloire, présage d'un resplendissant midi, brillait encore à l'horizon. Peut-être son éclat l'avait-il aidé à distraire sa pensée du souvenir de ses peines. Quoiqu'il en soit, après quelques jours de recueillement, il reprenait la lutte; et chacun de ses efforts fut couronné par une victoire.

Au mois de novembre 1853, il donna une série de conférences à Édimbourg. Par le nombre des auditeurs, la violence des discussions qu'elles soulevèrent, elles furent un événement littéraire et artistique. Après avoir montré comment l'Angleterre pouvait créer, en s'inspirant du style gothique, une nouvelle architecture, en appliquant les préceptes de Turner et en encourageant les Préraphaélites, une nouvelle école de peinture, il termina ces leçons en faisant remonter à Carlyle¹ le mérite de cette renaissance artistique : il l'avait préparée en régénérant les âmes. Ces leçons inauguraient brillamment une des périodes les plus actives de la vie de J. Ruskin. De 1854 à 1860, il fut vraiment le directeur de la conscience artistique de l'Angleterre. Il voulut encourager les nouvelles écoles en voie de formation, organiser l'apothéose que méritait le génie de Turner, introduire en architecture des formes nouvelles. Sur ces trois points il eut gain de cause.

Vers 1854, la bataille péraphaélite n'était pas encore terminée. A Bristol, le Rév. Edward Young, dans une conférence qui remplissait d'aise l'*Athenæum*, flétrissait la « bigoterie et l'arrogance » de cette école aussi « pleine de dangers que dénuée de générosité ». A l'exposition de 1854, deux tableaux de W.-H. Hunt, la *Lumière du*

1. *Lect. on architecture and Painting*, p. 228.

Monde et l'*Éveil de la conscience* soulevèrent d'interminables discussions¹. J. Ruskin, qui rentrait de la Suisse, fut sollicité d'intervenir. Il écrivit au *Times* deux longues² lettres qui firent taire bien des critiques, gagnèrent à sa cause bien des adhésions. Frappé du succès qui accueillait ses remarques, il décida de publier chaque année, à partir de 1855, un catalogue annoté du salon³. On s'arracha littéralement ces notes⁴; et les jugements qu'elles contenaient provoquèrent des commentaires sans fin. En même temps que Ruskin pouvait penser, non sans fierté, qu'il exerçait je ne sais quelle influence sacerdotale sur l'opinion publique, il avait la grande joie de constater, chaque année, avec plus de précision, l'évolution de la peinture anglaise. Toute une école de paysagistes se formait qui, au lieu de peindre dans leur atelier, allaient dans les « moors » passer de longues semaines, sous la tente, pour travailler d'après nature. « Les Préraphaélites, écrivait-il en 1856, ne forment plus une classe séparée. Entre eux et le petit nombre de tableaux de la vieille école, il y a une gradation parfaite. La bataille est de l'aveu de tous complètement gagnée⁵. »

Après cette victoire, J. Ruskin ne tarda pas à en remporter une autre. Turner venait de léguer à son pays ses dessins, en désignant J. Ruskin comme un de ses exécuteurs testamentaires. Pendant l'hiver de 1856-1857, des tableaux et quelques aquarelles de Turner furent exposées à Malborough-House. Un long catalogue⁶, écrit par notre auteur résumait les diverses phases par les-

1. W. Collingwood, *o. c.*, p. 172.

2. Réimprimées dans *the Arrows of the chase*.

3. 1855, Trois éditions en 1 mois, 1856, six éditions en 1 mois.

4. Les notes de 1856 furent longuement analysées dans : — *Quarterly Review*, mars 1856; — *Edinburgh Review*, avril 1856; — *Blackwood's Magazine*, novembre 1856; — *Art journal*, avril 1856.

5. *Notes on the R. A.*, 1856, p. 11.

6. Cinq éditions.

quelles passa le génie de Turner, expliquait l'intérêt de chacune des œuvres exposées. Quelques mois plus tard il cédait à l'appel du directeur de la National Gallery, et acceptait de classer gratuitement les quinze mille dessins du maître. Quatre cents environ furent jugés dignes d'être conservés. Après avoir été exposées à Malborough-House, expliquées par un nouveau catalogue, ces esquisses furent transportées à la National Gallery, et J. Ruskin, toujours infatigable, dans une troisième plaquette¹, les classa en les appréciant brièvement. En 1843, il avait pu dire du grand paysagiste dans un mouvement de colère indignée, que la seule récompense décernée par les hommes, aux vies de travail et aux intelligences d'élite, était une pierre foulée aux pieds². En 1858, l'Angleterre, éclairée par l'infatigable dévouement de J. Ruskin, venait déposer sur le tombeau de Turner les palmes de l'immortalité.

L'année même où J. Ruskin terminait ainsi une des tâches qui lui tenaient le plus à cœur, il s'associait au Dr Acland, pour faire triompher, à Oxford, sur le domaine de l'architecture, quelques-unes de ses théories. Non seulement le Muséum d'Oxford était construit dans le plus pur des styles gothiques, et le mélange du fer et de la pierre de taille soumis à certaines conditions précises; mais encore les principes les plus rigoureux des *Pierres de Venise* et des *Sept flambeaux* sur l'ornementation, étaient mis en pratique. Chaque ouvrier choisissait librement le sujet des chapiteaux, qu'il avait à sculpter. En 1858, J. Ruskin était allé stimuler leur zèle, leur montrer, dans une éloquente improvisation, qu'ils préparaient en architecture, une bienfaisante révolution. Les tailleurs de pierre cesseraient bientôt d'être de vul-

1. *Catalogue of the Turner Sketches in the national Gallery*, 1^{re} partie, 1857, 2^e partie 1881.

2. *Arrows of the chace*, I, p. 13.

gaires manœuvres, ou de simples machines, pour devenir des artistes, pour connaître le bonheur, réservé injustement à une minorité, que peut seul donner le libre épanouissement du cœur et de la pensée. En 1859, au moment où le Muséum allait être inauguré, J. Ruskin dans une longue lettre au Dr Acland, résumait le but que lui et ses amis s'étaient efforcés d'atteindre : rendre l'art national, fixe et expressif, créer une décoration instructive, laisser à l'ouvrier une certaine initiative¹. Les architectes anglais n'adoptèrent pas, sans doute, ces principes. Mais cependant, les propriétaires de bien des cottages s'inspirèrent des leçons du critique, et souvent, dans ses courses en Angleterre, il put apercevoir, çà et là, sous le lierre ou la vigne vierge, la forme élancée de l'ogive, qu'il avait chantée avec tout l'élan de son âme enthousiaste. C'était presque une victoire.

Tout en menant à bien cette triple tâche : défendre les Préraphaélites, immortaliser Turner, renouveler l'architecture, J. Ruskin achevait cette encyclopédie appelée, faute d'autre nom, *les Peintres modernes*. Dans deux voyages en Suisse, en 1854 et en 1856, il réunissait les matériaux nécessaires pour continuer dans ces III^e et IV^e volumes, à propos de sujets nouveaux, l'idéal dans l'art, et les formes des montagnes, l'exposé de l'idée maîtresse de son livre : « J'ai voulu, disait-il, dans ce long travail, célébrer la perfection et l'immortelle beauté de l'œuvre de Dieu, et juger tout ouvrage de l'homme, d'après son respect et sa soumission envers la nature². »

C'était là sa théorie générale, quand quinze ans plus tôt il prenait la plume pour écrire la première ligne de *Peintres modernes*. Tout en respectant le plan primitif,

1. Dr Acland *the Oxford Museum*, p. 50.

2. *Modern Painters*, V, préf. p. XI.

l'auteur l'élargissait. Les allusions au temps présent se multiplient. Il veut contribuer, par ses dissertations artistiques ou morales, par ses descriptions lyriques de la nature, à réformer les idées de son temps. « Sans doute l'or du moyen âge était taché de sang; mais l'or de notre siècle est taché de boue¹. » Notre époque lui est odieuse. Autrefois l'homme croyait en Dieu; » aujourd'hui, il peut passer toute sa vie sans avoir d'idée bien arrêtée sur la question. Il doute, craint, analyse; il fait tout, en un mot, excepté de croire² ». « L'éducation moderne, ajoute-t-il, c'est le vernis du dehors sans la dignité, l'élégance des manières sans la pureté, la grâce de l'expression sans la sincérité, le désir du joli sans l'amour³ ».

J. Ruskin était trop profondément anglais pour ne pas mettre sa vie d'accord avec ses idées. Une occasion d'entrer en contact avec les classes ouvrières s'offrit à lui : il la saisit. Il voulait leur donner une éducation nouvelle, les animer d'un esprit nouveau.

En 1854, F. Denison Maurice, un ami de Carlyle, l'entraîna au *Working men's College*, qu'il venait de fonder à Londres, avec Ch. Kingsley. Ruskin s'inscrivit, immédiatement, sur la liste des professeurs volontaires, et l'auteur des *Peintres modernes* enseigna régulièrement de 1854 à 1858. Il comprenait que ces efforts n'étaient que la conséquence logique de ses théories morales, et de ses idées artistiques. Il était inutile de ressusciter l'architecture gothique, si les nations modernes ne pouvaient fournir des artistes aussi innombrables que ceux qui sculptèrent les porches de nos cathédrales, les détails de leurs chapiteaux. Il était inu-

1. *Modern Painters*, III, p. 233.

2. *Id.*, p. 154.

3. *Id.*, III, p. 66.

4. Kingsley, *Alton-Locke. Biographie de F.-D. Maurice*, par son fils.

tile de rallumer, dans les âmes contemporaines, les enthousiasmes d'autrefois, si « les nations ne trouvaient pas dans l'art un plaisir, ne se nourrissaient pas de lui, comme de pain, ne se baignaient pas en lui, comme dans un rayon de soleil ¹ ». Aussi Ruskin s'occupait-il avec joie du *Working men's college*. Tantôt il donnait des leçons ² de dessin, étudiant avec une admirable conscience les aptitudes de chacun de ses élèves, leur apportant tous les soirs des fleurs et des pierres, pour servir de modèles. Tantôt il faisait des conférences. En 1854, il parla à son auditoire de la différence entre l'enluminure et la peinture, les entre tint des principes élémentaires de l'esquisse, de la couleur ³. En 1857, il leur montra longuement que le dessin leur permettrait d'exprimer, de voir, d'apprendre ce qu'ils ne sauraient traduire, découvrir, connaître sans le secours du crayon ou de la plume ⁴. A partir de 1857, il cessa de faire des cours réguliers; mais il n'oublia point la route qui conduisait au *Working men's college*. Jusqu'en 1860, après chaque voyage à l'étranger, il venait dire aux ouvriers, ce qu'il avait vu et appris. Grâce à son imagination vibrante, il arrachait ses auditeurs aux brouillards de Londres, aux tavernes rouges, aux chaumières de briques; son éloquence les transportait loin de la Tamise. Ils visitaient Rouen, contemplaient les Alpes, admiraient, auprès des bords de l'Arno, le ciel bleu de l'Italie ⁵.

Au contact des milieux populaires, sa conception primitive de l'enseignement artistique s'était modifiée.

1. Cambridge, *Inaug. Soirée*, Disc. de J. Ruskin, p. 16.

2. *Good Words August.*, 1897.

3. *Igdrasil*, III, 43, p. 42.

4. En octobre 1857, il parle de la France, en mai 1859, de la Suisse, en mai 1860, de l'art religieux.

5. *Cambridge Inaug. Soirée*, disc. de Ruskin, p. 10 et 11.

J. Ruskin voulait autrefois, en fondant des écoles de dessin, rendre les ouvriers capables de contribuer à l'éclosion d'une renaissance artistique, accroître et instruire le public qui viendrait admirer les toiles et les statues de demain. Ce qu'il veut maintenant « c'est rendre les classes ouvrières plus heureuses, plus sages et meilleures ¹. » « En peinture ce qu'il importe surtout de faire, c'est de colorer les joues du rose de la santé ², » s'écriait-il dans une conférence à Londres. La campagne qu'il avait commencée dans l'intérêt de l'art, il la continue cette évolution maintenant par amour du peuple, accroît son ardeur.

Infatigable, il lutte par la plume et par la parole. En même temps qu'il écrit des manuels pour les écoles d'enfants ³, il prêche dans toute l'Angleterre la Bible de l'art. A Londres, il parle sur l'*Imagination en architecture*, sur la *Convention dans l'art*, à Cambridge sur l'*Enseignement artistique*, à Tunbridge Wells, sur le *Fer*, à Manchester, sur l'*Unité de l'art*, à Bradford, sur la *Fabrication et le dessin moderne* ⁴. Le mouvement de l'*University Extension* venait d'éclore; J. Ruskin offrit son concours, et dressa un programme d'enseignement artistique. Cette campagne acharnée fut couronnée de succès : en 1841, il y avait en Angleterre 19 écoles d'art avec 3000 élèves; en 1856, 60 avec 42 400 écoliers ⁵.

Les théories artistiques de J. Ruskin revêtaient de plus en plus, un caractère social.

Une voie nouvelle s'ouvrait devant lui : il s'y engagea

1. Cité par W. Collingwood, o. c., I, p. 203.

2. *Idgrasil*, III, 14, p. 95.

3. *Eléments de l'art du dessin, Notions élémentaires de perspective*.

4. Les principales de ces conférences ont été réunies dans *Two paths*.

5. Cambridge, Inaug. *Soirée*, p. 5.

résolument. Il venait de découvrir les misères ouvrières ; il voulut aussitôt, avec cette fougue juvénile qui est un des charmes de sa personnalité, en trouver l'explication, l'origine et le remède. « Mes études d'économie politique m'ont amené à croire, écrivait-il à Carlyle, que tout le monde est absolument ignorant en cette matière. Pour le moment, j'étudie, d'une façon tout indépendante, la nature de l'argent, de la rente et de l'impôt, à un point de vue abstrait. Il m'arrive parfois de rester éveillé toute la nuit ¹. » Après avoir lu Ricardo et Stuart Mill, J. Ruskin leur posa une des questions, qui lui tenaient le plus à cœur : quel est le meilleur moyen de donner aux artistes un emploi, aux ouvriers une éducation, au goût public de la délicatesse. Devant le silence des *Économistes*, Ruskin, dans deux conférences ² prononcées à Manchester, analysa les modes de formation et de distribution du capital artistique.

Dans ces discours il se révélait déjà comme un socialiste autoritaire et passionné. Il chargeait l'État d'entretenir les écoles d'art, de diriger les grands travaux, de construire les édifices publics, et chose plus extraordinaire, de découvrir l'artiste de génie. L'opinion publique ne fut ni surprise par cette conception nouvelle du rôle de l'État, ni émue par ces vibrantes apostrophes : « Aussi longtemps qu'il y aura des hommes sans couvertures pour leurs lits, et sans loques pour leurs corps ; ce sont des couvertures et des vêtements, qu'il faut demander à nos ouvriers, non des dentelles ». Et il continuait, dans un beau mouvement d'éloquence : « Si le voile qui enveloppe votre pensée humaine et vos yeux, pouvait être arraché, vous verriez, comme les anges le voient, sur vos joyeuses robes blanches, des taches sombres étranges, des dessins écarlates, que vous ignorez ;

1. Cité par W. Collingwood, *o. c.*, I, p. 195.

2. *A Joy for ever*.

des taches de ce rouge, que tous les fleurs de l'océan ne sauraient laver; vous verriez, au milieu des jolies fleurs qui couronnent vos têtes blondes et étincellent sur vos cheveux entrelacés, vous verriez qu'une herbe y est enroulée, une herbe à laquelle on ne songe pas, celle qui pousse sur les tombeaux¹. » Le titre que J. Ruskin avait donné à ces conférences², le fait qu'il n'était connu que comme critique d'art, empêchèrent le public de prêter à ces paroles toute leur importance. Chaque jour, cependant, ces tendances nouvelles se dessinaient avec plus de netteté. Trois ans plus tard, en 1860, il publiait le dernier volume des *Peintres modernes*. Dans divers passages, il critiquait la civilisation moderne³; et il terminait ce travail énorme, où il avait jeté pêle-mêle toutes les connaissances amassées pendant trente ans de patience et d'efforts, non par un éloge de l'art, mais par un appel à la réforme sociale.

En même temps que se produisait dans ses idées cette transformation lente et continue que nous venons d'analyser, éclatait dans ses sentiments une révolution aussi soudaine qu'imprévue. Sa foi presbytérienne, nous l'avons souvent dit, resta pendant de longues années aussi ferme et aussi ardente qu'aux premiers jours de l'enfance. Mais peu à peu le doute pénétra dans cette âme croyante. L'étude des peintres vénitiens porta la première atteinte aux convictions religieuses de Ruskin. Quand il étudia le Titien, il fut convaincu qu'il devait le donner aux artistes anglais comme un modèle. Il découvrit en même temps, que si nul peintre n'avait plus de talent, nul, en revanche, n'était moins chrétien. Était-il donc possible d'être un grand artiste sans avoir une foi

1. *A Joy for ever*, 62.

2. *Économie politique de l'art*.

3. *Modern Painters*, V, chap. VII, passim, et XI, p. 333.

religieuse¹? Ruskin s'efforça longtemps d'oublier cette question angoissante : mais le jour où ceux, qu'il considérait comme des croyants, révélèrent devant lui leur intolérance, la question fatale se représenta à sa pensée. Un soir, au *Working men's college*, il eut avec Denison Maurice une pénible discussion sur un point de la Bible. « Je m'éloignai, nous raconte-t-il, comme je pus, et ne revins jamais. C'était la première fois de ma vie, que je me trouvais face à face avec l'infidélité religieuse, chez un homme sans vanité comme sans ambition, mais qui, instinctivement et inconsciemment, ne se fiait qu'à lui pour interpréter tous les sentiments possibles des hommes et des anges². » A la fin de 1858, dans un voyage à Turin, le dernier pas fut franchi. Il venait de copier des tableaux de Véronèse, et il entra pour prier dans un temple. « J'y vis un petit idiot, qui prêchait à quinze vieilles femmes et à trois bonshommes, et qui leur déclarait qu'ils étaient, à Turin, les seuls enfants de Dieu. Je sortis en me disant : ma foi maternelle et protestante vient de s'éteindre ; que me reste-t-il ? »

J. Ruskin allait-il se convertir au catholicisme³? Il avait découvert, en feuilletant les vieux missels, que les belles prières étaient catholiques, que les sages interprétations de la Bible étaient celles données par les catholiques. Mais il ne put se décider à abandonner, sans espoir de retour, une religion à laquelle se rattachaient ses souvenirs, ses affections et son tempérament. « Je ne pouvais, nous dit-il, devenir autre que ce que j'étais... Je ne croyais pas plus au pape qu'au Khan de Tartarie⁴. » Il ne se sépara point de la Bible qu'il avait apprise par cœur dans son enfance, et qu'il n'avait

1. *Fors Clavigera*, IV, 76, p. 72.

2. *Præterita*, III, p. 34.

3. *Fors Clavigera*, IV, 76, p. 73.

4. *Præterita*, III, p. 39.

cessé de feuilleter. En même temps qu'un vague panthéisme élargissait son sentiment de la nature, la notion claire et précise de la solidarité humaine transformait sa conception de la morale. « J'arrivai à cette conclusion que notre tâche doit être remplie d'une manière honnête et complète, parce que nous sommes des hommes. Il importe peu que nous nous attendions à être des anges, ou que nous ayons été des singes. Nous sommes, maintenant, des créatures humaines; et nous devons, à nos risques et périls, être hommes dans notre travail, c'est-à-dire affectionnés, honnêtes et appliqués¹. »

L'évolution de ses sentiments religieux, comme celle de ses idées, rapprochait donc chaque jour J. Ruskin de Carlyle, l'entraînait davantage vers les questions sociales. Il se rendit compte du changement qui s'opérait en lui, et, en 1860, il quittait ses vieux parents, avec qui il avait fait, en 1859, un voyage en Allemagne, pour aller se fixer à Genève et à Chamonix. Il voulait réfléchir seul sur les problèmes, dont il avait en vain cherché la solution dans les ouvrages des Économistes.

La route à l'horizon se divisait. Un sentier pouvait le conduire, loin de la plaine poussiéreuse, vers les sommets toujours verdoyants de l'art. L'autre descendait dans la vaste plaine balayée par les vents, desséchée par le soleil, où bataillait l'humanité en marche. Sans hésiter, obéissant à ce qu'il considérait comme un devoir impérieux, J. Ruskin allait descendre dans les champs où se livraient les combats, d'où dépend la justice de demain. Mais avant il voulait fortifier son courage, préciser ses idées, en contemplant, une fois de plus, les grands horizons, éclairés de neiges, de ses Alpes bien aimées.

1. *Fors Clavigera*, IV, 76, p. 71.

Les Alpes lui avaient dicté, autrefois, les premières lignes de sa Bible de l'art. C'est à elles qu'il revenait encore, à cette heure décisive de sa vie, pour écrire, à l'ombre de leurs forêts et dans le silence de leurs solitudes, les premiers chapitres de sa Bible de l'économie politique.

II

Nous entrons dans le récit d'une période nouvelle. Pendant quelques années, Ruskin va se consacrer uniquement, à l'étude de l'économie politique. Il reviendra peu à peu à la morale pure, puis aux questions artistiques, jusqu'au jour où il trouvera le moyen d'exprimer dans un même livre ou dans une même conférence, son amour de l'art, son goût pour la morale et ses préoccupations sociales. Éternel flux et reflux d'une âme éminente, qui croyait trop à la prédestination, pour se donner la peine de se tracer une voie droite. Les vagues ont aussi ce flux et reflux; mais l'édifice de sable que l'une a construit, une autre vient le balayer.

C'est sur la pente du Petit-Salève, à deux mille pieds d'altitude, dans le village de Mornex, que notre auteur choisit la retraite solitaire, où il voulait réfléchir aux questions sociales. Dans un chalet entouré de quelques fleurs, exposé au soleil levant, et dont les fenêtres s'ouvraient sur le panorama de la vallée de l'Arve, de la chaîne du Mont-Blanc, Ruskin travailla pendant de longs mois, de 1860 à 1863. « Ma solitude est très grande, écrivait-il à un ami, mais mon repos est semblable à celui que j'éprouverais si ma tête était enfouie sous une touffe d'herbe, sur un champ de bataille trempé de sang; mes oreilles sont tout le temps frappées des cris qui s'élèvent de la terre; et je n'ai de paix

qu'en pressant mon front contre le sol. » Quelques mois après, il disait encore à un de ses correspondants : « Je suis très souffrant et toujours tiraillé entre ma soif de repos, de beauté dans la vie, et le terrible appel de l'innocence qui veut être secourue, de la misère qui veut être consolée. Il me semble que c'est la voix d'une rivière de sang, qui ne peut que m'entraîner, sans que je puisse résister, au milieu de ses noirs caillots ¹. » Ruskin s'efforçait, en vain, de trouver dans ses études de géologie un peu de calme : les pages qu'il écrivit n'en restèrent pas moins toutes pénétrées de ce souffle passionné.

A la fin de l'année 1860, il adressa à Thackeray, qui dirigeait alors le *Cornhill Magazine*, une série d'articles, — connus depuis, sous le titre de *Unto this last*. Thackeray imprima les trois premiers, mais il renvoya le quatrième, en déclarant que l'unanimité des protestations l'empêchait de continuer la publication. L'année suivante, Ruskin offrit au *Fraser's Magazine* des pages moins violentes, mais qui, sous une apparence plus scientifique, tendaient au même but, renverser la base même de l'économie politique classique. Le directeur du *Fraser's Magazine* fit ce qu'avait fait Thackeray. Il accepta les trois premiers articles, et, devant l'indignation de ses abonnés, retourna le quatrième. Ruskin devait les éditer, quelques années plus tard, en dédiant, ces *Munera pulveris*, à T. Carlyle, « au maître solitaire qui demanda à l'Angleterre d'être brave pour aider l'homme, et juste pour aimer Dieu ² ».

En vain, de retour à Londres, eut-il eu soin de ne pas rompre complètement avec ses habitudes antérieures, de continuer ses conférences artistiques sur les feuilles des arbres, géologiques sur la stratification des

1. Cité par W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 7.

2. *Munera pulveris*, p. 32.

Alpes en Savoie¹. L'opinion publique ne vit dans ces cours, et elle eut raison, que le passe-temps d'un esprit délicat, qui consacrait toutes ses forces à des luttes plus passionnées. Ses efforts pour prouver que l'économie politique classique n'était ni une science ni une morale, pour démontrer que les lois de la concurrence, de l'offre et de la demande, n'étaient pas des lois, soulevèrent des clameurs indignées. L'opinion publique n'était pas encore habituée à ces attaques contre des principes, qu'elle avait appris à considérer comme des vérités évidentes. Un journaliste écrivait que « seul le génie de Ruskin pouvait produire d'aussi désolantes âneries² ». La *Westminster Review*³ déclarait que « cette attaque dirigée contre les préceptes de l'économie politique révélait à la fois la faiblesse de son intelligence, et la tournure absolument anti-scientifique de son esprit. »

Il n'était pas jusqu'à Denmark-Hill, où Ruskin ne trouvât des contradicteurs. Son père, âgé, infirme, qui avait presque un pied dans le tombeau, déclarait qu'il était désolé du changement, qui bouleversait la vie et les idées de son fils. Ces paroles d'un père presque mourant arrêterent le fougueux apôtre. Sans abandonner la moindre de ses convictions, il résolut de suspendre momentanément ses polémiques, de respecter la paix des derniers jours heureux de Denmark-Hill.

Cette même année 1864, le 27 février, il rentrait du Working-men's collège lorsqu'il trouva son père plus mal. Le surlendemain, le vieillard s'endormait doucement. — La petite maison de Denmark-Hill perdit tout son charme.

1. Royal-Institution août 1861. Novembre 1862, juin 1863, Working-Men's College.

2. Cité par W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 17.

3. *Id.*, 1862, p. 530.

Sans doute, John Ruskin avait souffert de ne plus avoir le même idéal politique et religieux les mêmes enthousiasmes artistiques que son père. Leur intimité avait diminué, mais leur affection s'était accrue. Le père était fier du talent de son fils. L'enfant respectait le vieil Écossais austère et droit, le travailleur intègre et acharné. A la noblesse de l'un, il devait d'avoir conçu son rêve de réformateur artistique et moral; au labeur de l'autre, d'avoir pu le réaliser, sans songer aux nécessités de la vie. N'était-ce pas le talent de Jean-Jacques Ruskin pour l'aquarelle, son goût pour les collections de tableaux, qui expliquait l'amour du fils pour ces choses d'art, son talent de dessinateur? Tous ces sentiments de pieuse gratitude passèrent dans son âme du fils, lorsqu'il vit se fermer la tombe du cimetière verdoyant d'Addington Church, près de Shirley en Surrey. Ce n'était pas une influence qui cessait brusquement; c'était, en tout cas, un lien d'affection tendre et reconnaissante qui venait de se briser.

J. Ruskin, rentré seul avec sa mère, s'efforça de grouper autour d'elle quelques amitiés fidèles¹. Il alla chercher en Écosse une jeune cousine, Miss Joana Ruskin Agnew, qui veillerait sur la santé de M^{rs} Ruskin, quand des travaux l'entraîneraient loin d'elle. Quelques années plus tard, Miss Ruskin Agnew épousait le fils de M. Severn, l'ami de Keats. J. Ruskin considéra toujours le jeune ménage comme ses enfants. Quand aux nouveaux amis ils étaient presque tous des américains² : Ch. Norton, dont J. Ruskin aimait les jugements sûrs et les conseils francs; Miss H. Beecher Stowe, dont la tendre affection compensait ce que la première avait de trop intellectuel. Ajoutons encore toute une armée de secré-

1. *Præterita*, III, p. 137.

2. *Præterita*, III, 95.

taires, de jeunes disciples, sincères ou intéressés, dont le nom ne mérite pas de franchir le détroit¹.

Nulle de ces amitiés n'était de celles qui consolent et fortifient. Elles répondaient seulement au besoin d'une âme qui n'était jamais heureuse, que quand elle était aimée.

Quelle que fût son énergie, J. Ruskin sentait plus que jamais le besoin d'un appui et d'un conseil. La lutte qu'il commençait était plus rude que celle qu'il avait entreprise autrefois pour les Préraphaélites, en pleine jeunesse et en pleine force. En 1860, les adversaires étaient plus nombreux, les amis moins jeunes, la lutte plus passionnée. Lui-même n'avait pas la vigueur de la maturité. En 1862, 1866, 1867, J. Ruskin avait été obligé de s'aliter : l'excès de travail et la faiblesse de sa constitution l'arrêtèrent au milieu de ses travaux. On comprend qu'une amitié fût nécessaire pour consoler Ruskin de ses tristesses, le soutenir aux heures de lassitude, lui redire encore, au milieu de la bataille, qu'il luttait pour la bonne cause. Carlyle était là, qui veillait. Leur sympathie réciproque était devenue une amitié partagée. Ils se voyaient régulièrement. J. Ruskin apportait à M^{rs} Carlyle des bouquets, qui, s'il faut en croire le mari, charmaient, — l'expression est intraduisible —, *the female mind*. Carlyle, en échange, avait toujours un mot aimable pour la mère de son ami. Leur correspondance était profondément originale; celui-là fournissait des renseignements, indiquait des faits, suggérait des idées; celui-ci appréciait le nouveau livre, l'article récemment paru, donnait des encouragements.

Un jour, Carlyle, désireux de connaître quelques mots de géologie, demande à son ami de lui indiquer un

1. W. Collingwood, *o. c.*, II, passim.

livre élémentaire sur les rochers, « ces os de notre pauvre vieille mère, qui me semblent toujours si vénérables et si mystérieux¹ ». Un autre jour, il analyse longuement les mérites d'une brochure de Ruskin, *La Morale de la poussière*. Il se déclare enchanté. Ces courtes pages sont si poétiques qu'elles rendraient Tennyson jaloux. « Voilà ma première impression, continue-t-il. Venez bientôt et je vous dirai toutes les fautes, si j'en découvre peu à peu quelques-unes². » Les critiques littéraires de Carlyle étaient moins utiles pour Ruskin que ses conseils moraux. Celui-ci apprenant la mort de M^{rs} Carlyle, écrivit à son ami une lettre émue. Il lui répondit avec fermeté : « Vous êtes vous-même très malheureux, comme je le vois trop bien, accablé par le travail, abattu par les obstacles. Vous avez encore une grande tâche devant vous. Vous aurez à vous armer peu à peu contre « la chaleur du jour » qui s'approche pour vous. La nuit aussi s'approche, là-bas. Pensez à tout cela avec vaillance³. » Trois ans après, il lui disait encore : « Je suis d'accord avec vous sur tout; je voudrais avoir le marteau d'une divinité, pour pouvoir enfoncer tous ces principes et les faire pénétrer dans ce monde pourri. Hardi! hardi! arrachez encore un cœur à cette corruption, et luttez, luttez toujours... Elles sont nombreuses encore, les flèches célestes du divin Phébus Apollon, que vous aurez à tirer sur ces Pythons fétides, sur ces immondes Mégathériums et Plésiosaures, qui marchent en chancelant, vastes comme des cathédrales, dans notre société qui sombre⁴. » Dans ces lettres, on chercherait en vain une confiance intime, un élan de tendresse. Je ne sais quel souffle de stoïcisme farouche

1. Lettre, 22 février 1865, W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 35.

2. Lettre, 20 décembre 1865, W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 52.

3. Lettre, 10 mai 1866, W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 62.

4. Lettre, 17 août 1869, *id.*, II, p. 93.

anime ces pages, où l'on ne parle que de faits, d'idées et de luttes. C'est moins la correspondance de deux amis, que le dialogue d'un maître et d'un disciple. Une même conception de leur tâche d'écrivains les avait d'abord rapprochés. Aujourd'hui l'identité de leurs convictions religieuses, la ressemblance de leurs caractères enchaînaient les deux âmes par des liens nouveaux. Ruskin, tout comme Carlyle, avait cessé de croire à la foi presbytérienne. « De nos jours, disait-il, vous devez vous garder de l'obscurité fatale que dégagent deux orgueils opposés : l'orgueil de la foi, qui imagine que la nature de la divinité peut être définie par ses convictions; l'orgueil de la science, qui s'imagine que l'essence de la divinité peut-être expliquée par ses analyses. » Et il concluait : « Je me sers et me servirai dorénavant du mot religion pour désigner ces sentiments d'amour, de respect, de crainte, que fait naître, dans l'esprit humain, sa conception de l'être immatériel. Il y a plusieurs religions, mais il n'y a qu'une moralité¹. » Du protestantisme, J. Ruskin n'avait conservé que sa foi en Dieu, foi par instants panthéiste, et sa croyance à la prédestination². « Notre rang intellectuel est fixé au jour de notre naissance... Quelqu'effort que l'homme puisse faire, il ne pourra jamais accroître ses facultés; et son plus sûr bonheur doit consister à admirer des forces qu'il ne pourra jamais atteindre, des arts et des actions qu'il ne pourra jamais imiter³. »

Les fatigues des luttes, le dégoût indigné des calomnies, la tristesse des séparations éternelles avaient comblé peu à peu l'abîme qui séparait la nature tendre et rêveuse de J. Ruskin, de l'âme forte et âpre de Car-

1. *Lect. on Art*, II, p. 48 et 53.

2. *Modern Painters*, volume IV, 6^e partie Ch. I, *Queen of the air*, p. 87, 88, etc.

3. *Fors Clavigera*, I, L. 9 p. 165, *id. Lect. in art*, I, p. 4 et 8, etc.

lyle. Leurs colères sociales éclataient, avec une même intensité, dans des apostrophes d'une égale vigueur. « Il est vrai qu'un anglais ne plantera pas volontiers son couteau dans le cou d'un enfant ou d'un mouton. Mais il tuera je ne sais quelle quantité d'enfants, par la maladie, pour augmenter ses rentes, avec autant de désinvolture, qu'il mangerait je ne sais quelle quantité de moutons ¹. » Ces lignes, et d'autres que nous pourrions citer, dignes de Carlyle ², sont cependant tombées de la plume du doux Ruskin. Dans le style de l'auteur des *Peintres Modernes* apparaît progressivement un humour sombre et farouche, qui nous révèle l'influence grandissante du maître.

Grâce à cette action profonde exercée par Carlyle, grâce surtout à son énergie tenace, J. Ruskin, loin de se laisser abattre par les tristesses, par les maladies, par les attaques, reprit la lutte. « Quoique malades de dégoût accablés sous les ruines, les vrais travailleurs arrachent peu à peu au désert ce qui sera la terre du jardin ³ ».

Il comprit que les traités abstraits resteraient pour le moment sans effet, tant les mots nouveaux de « réforme sociale » sonnaient étrangement aux oreilles anglaises. Il résolut de préparer, pendant quelques années, l'opinion publique, en multipliant ses lettres aux journaux ⁴ et en se plaçant moins sur le terrain de l'économie politique, que sur celui de la morale chrétienne.

Il faut avoir le courage de feuilleter les trois recueils dans lesquels a été réunie la correspondance de Ruskin, pour connaître et admirer son infatigable activité. Il

1. *Val d'Arno*, p. 207.

2. *Eagle's nest*, p. 43, *Arrows*, II, p. 14, etc.

3. *Lect. on art*, p. 113.

4. *Les flèches des carquois*, *Sur la route d'autrefois*, *Ruskiniana*, total 6 volumes in-4.

commença par habituer l'opinion publique à son intervention, en prenant parti, dans toutes les questions qui passionnèrent tour à tour l'Angleterre : l'indépendance italienne ¹, la guerre franco-allemande ², le crime célèbre de Matilda Griggs ³, l'insurrection des nègres à la Jamaïque. Puis il releva des erreurs communément répandues, tantôt, sur un point de géologie ⁴, tantôt sur un monument historique ⁵, comme le château d'Edimbourg. Il s'attaqua enfin aux questions sociales. Trois lettres, en 1864, étaient consacrées à la loi de l'offre et de la demande; cinq, en 1865, à la question des domestiques; cinq, dans la même année, aux salaires. Ruskin comprit bientôt que cette correspondance irrégulière et dispersée ne pouvait exercer qu'une action restreinte sur le public anglais. En 1867, il publia à des dates fixes, dans le *Manchester Examiner* et le *Leeds Mercury* ⁶, des lettres aux ouvriers, où il discutait, tour à tour des problèmes moraux et sociaux : la coopération et l'immoralité des distractions populaires, l'autorité de la Bible et la réglementation du travail. En même temps, il faisait paraître une série d'articles, dans l'*Art Journal* ⁷, sur des questions d'esthétique, d'éducation artistique et de morale sociale ⁸.

Tout en menant cette campagne de presse, si étrange pour un lecteur français, Ruskin continuait ses conférences. En 1864, il parlait sur le *trésor des rois*, les *jardins des reines*; en 1864, sur le *travail et le jeu*, la *guerre*

1. 6, 15 juin, 1^{er} août 1859.

2. 6, 7 octobre 1870.

3. *Daily, Telegraph.*, 22 janvier 1868.

4. 4 lettres en 1864.

5. 7 et 14 septembre 1857.

6. Parues plus tard sous le titre de *Time and Tide*.

7. Sous le titre de *Cestus of Aglaia*, c'est-à-dire « Ceinture de la femme d'Hephaestos », ou, pour les ignorants, « la loi restrictive de la beauté dans le Travail ».

8. *Old Road*, I.

en 1868, sur le *mystère de la vie*¹. Ces conférences sont restées une de ses œuvres les plus parfaites et les plus séduisantes. Célèbres en Angleterre, elles ne seraient pas moins goûtées en France, par leur concision, leur chaleur et leur poésie. J. Ruskin était resté sur le terrain de la morale sociale et il avait su trouver pour parler aux jeunes filles², aux élèves de l'école militaire de Woolwich, aux ouvriers et aux patrons, de leurs devoirs respectifs, les accents les plus passionnés et les images les plus lyriques. Ces deux petits volumes ont fait autant pour sa gloire que les cinq in-quarto des *Peintres Modernes*. Un autre auteur que J. Ruskin aurait vu, dans ce succès, un avertissement, aurait compris qu'il était fait, avant tout, pour chanter les charmes de la nature, et parler aux hommes de leurs devoirs. Volontairement ou non, il ne le comprit jamais. Il suivait le sentier qui se déroulait devant lui, sans se tracer une voie droite et précise.

De 1860 à 1870, J. Ruskin consacra la plus grande partie de ses forces et de son temps aux problèmes sociaux. Mais il réservait toujours quelques heures aux études artistiques, qui l'avaient, jusqu'ici, occupé tout entier. Il laissa s'épuiser les livres écrits dans la première partie de sa vie, les *Pierres de Venise* et les *Peintres Modernes*. Sans renoncer à étudier les questions esthétiques, il condamnait ces ouvrages de jeunesse parce qu'il y avait trop oublié, que l'art n'est pas un but, mais un moyen. A partir de 1870, plus convaincu que jamais que la peinture et l'architecture sont une arme

1. Réunies plus tard sous les titres de *Crown of Wila Olive* et *Sesame and Lilies*.

2. Il venait de composer pour une école de jeunes filles un petit livre sur la cristallisation *Ethics of Dust*, populaire en Angleterre, illisible pour un Français.

puissante aux mains de ceux qui veulent réformer les âmes, J. Ruskin se servira de l'attrait de leur nouveauté et du charme de leur séduction pour amener les Anglais à accepter des théories morales, qui les auraient effrayés par leur austérité puritaine, et des idées économiques, qui les auraient bouleversés par leurs apparences révolutionnaires.

Cette dernière évolution de J. Ruskin ne fait qu'apparaître de 1860 à 1870 : elle se révélera avec netteté, dans les cours professés à Oxford. Dans deux conférences faites à Cambridge et à la Royal Institution ¹ en 1867, il avait pris comme sujet le *Lien qui unit la morale nationale et les arts nationaux*. Celle de Cambridge, se terminait par le commentaire éloquent de deux citations de la Bible, dont l'une : « Recherchez avant tout le royaume de Dieu et sa justice », résumait les devoirs des jeunes gens ; et l'autre : « Ne les induisez pas en tentation, mais délivrez-les du mal », la tâche de leurs aînés ². Les questions d'art n'étaient qu'un canevas sur lequel il brodait. L'abondance des dissertations morales, l'éloquence des appels aux réformes sociales faisaient oublier à l'auditoire l'idée artistique, qui avait servi d'exorde insinuant. Dans un volume paru deux ans plus tard ³, où J. Ruskin utilisait ses premières études de la mythologie grecque, nous retrouvons précisés ces mêmes caractères. Au début, l'analyse des mythes et de l'art grec occupent toutes les pages. Mais dans le second chapitre, l'auteur néglige son sujet pour nous parler en poète panthéiste de la morale. Dans le troisième, il l'oublie complètement pour expliquer sa haine du machinisme, et exposer les principes de son

1. Il était allé recevoir le titre honoraire de L. L. D. (Docteur ès lettres).

2. *Daily Chronicle*, 26 mai 1867.

3. *Queen of the air*.

économie politique. L'union absolue des idées artistiques, des théories morales et des revendications sociales caractérise cette période de la vie de Ruskin, où, arrivé à la maturité, il veut condenser, — sans y réussir toujours —, les tendances diverses de son esprit.

De 1867 à 1870, il reprend ses études géologiques¹. En 1869, il va revoir longuement le Nord de l'Italie, et dessiner à Venise. Le 10 août 1869, il était nommé professeur d'art à l'Université d'Oxford. Une de ses espérances se réalisait. Il allait enseigner à l'élite de la jeunesse anglaise le triple évangile artistique moral et social, qu'il concevait aujourd'hui comme un ensemble inséparable, et auquel il avait consacré tous les instants de sa vie, toutes les ressources de sa pensée et toutes les forces de son cœur. Pendant quelques années il pourra croire à son influence sur les générations nouvelles, et le souvenir de cette joie le soutiendra, lorsque, terrassé par la maladie et brisé par les peines, au déclin de sa vie, il verra s'effacer ce fantôme de la gloire qu'il avait cru apercevoir dans ses rêves, debout, à l'horizon.

III

Lorsque, le jeudi 8 février 1870, dans le « Sheldonian Theater », J. Ruskin se leva pour prononcer sa leçon d'ouverture, il croyait qu'une vie nouvelle s'ouvrait pour lui. Il espérait trouver au milieu de ces jeunes auditeurs, des disciples. « Cette Angleterre, qui doit être la maîtresse de la moitié du monde, s'écriait-il dans sa leçon d'ouverture, ne peut rester un tas de cendres sur lequel piétinent et luttent des foules en loques, il

1. *Géological Magazine*, août et novembre 1867, janvier, août, mai 1868, décembre 1869, janvier 1870.

faut qu'elle devienne l'Angleterre d'autrefois, ou même mieux encore, qu'elle devienne assez heureuse, assez paisible, assez pure, pour que dans son ciel souillé par aucun nuage impie, elle puisse épeler exactement toutes les étoiles du firmament; pour que dans ses prairies soignées, vastes et gaies, elle puisse nommer chaque herbe que mouille la rosée, sous les allées vertes de son jardin enchanté. Circé sacrée, vraie fille du soleil, elle doit guider les arts humains¹. » Il suppliait les jeunes gens de faire de leur patrie « une île couronnée, une source de lumière pour le monde entier, un antre de paix, la maîtresse des sciences et des arts; gardienne des grands souvenirs au milieu des visions irrespectueuses et éphémères; servante respectueuse des principes, qui ont subi l'épreuve du temps, au milieu des expériences folles et des désirs licencieux². » Cet appel, J. Ruskin le résumait dans une éloquente image : « Quel étendard planterons-nous sur les îles éloignées, celui qui flotte dans les flammes des cieux, ou celui qui pend lourdement sous le poids des tissus d'or de la terre³? »

Telle était la tâche que J. Ruskin s'était tracée. Il s'efforça de faire triompher ses idées, à Oxford même, par ses cours, ses causeries et son influence; hors d'Oxford, en reprenant, avec plus de vivacité que jamais, ses luttes sociales.

Comme professeur il était admirablement servi par l'éloquente originalité de sa parole, l'attrait de ces cours nouveaux à Oxford, par le charme de sa conversation.

L'heure sonne dans la salle des « University Galle-

1. *Lectures on art*, p. 38 et 39.

2. *Lectures on art*, p. 36.

3. *Id.*, p. 37.

ries », pleine, bien à l'avance, de jeunes gens et de femmes. Le professeur, jusque-là courbé sur sa table surchargée de dessins, de photographies, de diagrammes, de moulures, lève la tête. Il quitte la toque rouge des « gentlemen-commoners ». Dans sa mise, quelque chose d'étrange, de romantique, qui surprend et attire : le gilet croisé et la redingote de W. Scott, le grand col de Gladstone et une longue cravate bleu clair. Dès que le spectateur rencontre le regard limpide et pensif des yeux bleus, dès qu'il voit ce visage sans beauté, aux traits accentués, au nez fort, s'éclairer d'un sourire doux et tendre, il est conquis. J. Ruskin prononce les premiers mots. Au mouvement d'attention succède un recueillement ému. Il récite d'une voix harmonieuse, avec un léger accent, une leçon soigneusement préparée. Les périodes lyriques résonnent dans la salle silencieuse, rarement accentuées d'un geste : l'orateur n'exprime ses sentiments que par le regard changeant de ses yeux ¹. Quand il sentait son auditoire conquis, lorsqu'il avait parcouru une bonne partie de ses développements, il oubliait son manuscrit et se laissait aller aux mille caprices de sa fantaisie, quittait le domaine de l'art pour citer un souvenir, une anecdote, ou pour flétrir d'un mot le temps présent. Un jour il se levait, prenant un dessin de Turner, qui représentait une jolie petite ville anglaise, aux toits rouges, brillant dans les prairies vertes. Il ajoutait au fusain un pont en fer, des cheminées d'usine, des nuages de fumées. « Préférez-vous, concluait-il, le nouveau monde à l'ancien ²? » Un autre jour, il s'arrêtait au milieu de sa leçon pour s'écrier : « N'enseignez pas le catéchisme d'une église déterminée, apprenez seulement la loi de Moïse et l'amour de

1. Lefèvre, *Etudes*, p. 43.

2. E. T. Cook, p. 61.

Dieu », et dans un bel élan d'éloquence, il exposait ses idées religieuses. Une fois, ayant à citer ces mots de la Bible : « Que n'ai-je des ailes comme une colombe », il fredonnait, en la commentant, la chanson bien connue de Mendelssohn. Un jour enfin, pour comparer l'honnêteté des artistes du moyen âge avec le manque de conscience des artistes modernes, il prend une revue, rapproche les enluminures reproduites de celles d'une Bible du ^{xiv}^e siècle : il se lève, jette la revue, et s'approchant du bord de la plate-forme du haut de laquelle il parlait, il lit les premiers versets de la Bible, les traduit, les commente avec un enthousiasme si ardent et dans un langage si harmonieux, que les auditeurs charmés renonçaient à prendre des notes, plutôt que de perdre un mot de cette merveilleuse improvisation ¹.

Cette éloquence qui captivait, cette passion qui convainquait, faisaient plus, pour accroître l'influence de J. Ruskin, que l'originalité de son enseignement. De 1870 à 1873 il donna cinq séries de leçons, dans lesquelles il résuma ses théories artistiques, en les subordonnant aux questions morales et sociales ². Après avoir exposé les principes généraux, il étudia leur application dans l'histoire, en retraçant certaines périodes de l'histoire de la sculpture grecque ³, en comparant l'esprit grec et l'esprit gothique dans le paysage ⁴, en racontant enfin des premiers jours de la gravure ⁵. Réélu professeur en 1873, il étudia l'application de la science à l'art, en parlant des oiseaux dans la nature, l'art et la mythologie ⁶. Puis il reprit le point de vue historique

1. *Century Mag.*, février 1898, Ruskin, as an Oxford Lecturer.

2. *Eagle's Nest. Lectures on Art.*

3. *Aratra Pentelici.*

4. *Lectures on landscape*, 1898.

5. *Ariadne florentina.*

6. *Love's meinie.*

dans des conférences sur Nicolas Pisano et les premiers sculpteurs toscans¹, et enfin en 1874, dans des leçons très considérables sur l'art florentin². Pour la première fois, un cours d'art aussi complet était professé à Oxford³.

Mais Ruskin connaissait assez ses compatriotes, pour être sûr que son enseignement théorique ne suffirait pas pour lui donner une influence réelle sur ses auditeurs. Dans ses leçons, il exposait des principes généraux : ce n'était là qu'une partie de ce qu'il voulait faire connaître à la jeunesse. Il désirait créer « une école à la fois critique et pratique⁴ », pratique, parce qu'il fallait apprendre aux étudiants à dessiner, critique, parce qu'il désirait développer un goût sûr chez ceux, qui seraient appelés plus tard à juger les œuvres d'art. Dès les premières années de son professorat, il organisa une école de dessin. Il ajouta à la collection d'esquisses de Turner, qu'il avait déjà données à l'Université, des dessins du Tintoret, de Rossetti, de Holman Hunt. Il les classa avec un véritable art pédagogique, en groupes dont la progression était minutieusement calculée⁵. Il choisit lui-même les casiers en acajou, les tables, et, pour achever son œuvre, au mois de novembre 1871, il remit à l'Université 125 000 francs pour créer une chaire d'enseignement du dessin. J. Ruskin pouvait ainsi, dans le bâtiment même où il exposait les principes généraux de ses théories, démontrer le crayon à la main la vérité des règles qu'il posait, des *Lois de Fiesole* qu'il commençait à écrire.

1. *Val d'Arno*.

2. Non publiées.

3. La chaire qu'occupait Ruskin venait d'être fondée par M^r. Slade.

4. *Lectures on Art*, I, p. 14.

5. En 1871, il publia *Catalogue of examples arranged for Elementary study in the university Galleries*, *Catalogue of the reference series*, *Catalogue of the Educational series*; en 1872, *Principes du dessin élémentaire*.

Cet enseignement, dont nous venons d'exquisser à grands traits la physionomie et le sujet, n'aurait point produit sur les générations qui se sont succédé à Oxford, de 1870 à 1877, l'influence qu'il a exercée, si J. Ruskin n'avait ajouté à son éloquence de professeur et à sa générosité d'apôtre, le charme de sa personnalité et la séduction de ses causeries. Il s'installait à « Corpus Christi College », pendant toute la durée de ses cours. Le reste de son année, il la passait en Italie ou en Écosse; à partir de 1873, comme nous le verrons, à Brantwood, dans le Lake District. C'est dans son appartement de *Corpus Christi College*, d'où il apercevait les prairies de Christ-Church, leurs allées d'arbres séculaires à travers lesquels il voyait scintiller la rivière, — c'est dans ce petit logis qu'il aimait à recevoir jeunes gens et jeunes filles à l'heure du thé. Lui posait-on des questions, il répondait d'abord en quelques phrases brèves, puis, se laissant aller, parlait longuement, éclairant son monologue de la lumière des métaphores et de la clarté des images. Il ne s'interrompait que pour aller chercher un ou deux livres, dont il lisait quelques pages à l'appui de sa thèse. Ces causeries portaient le plus souvent sur des problèmes moraux ou sur les questions sociales. Un jour il montrait que « veiller à ce que tout fût blanc et pur, laver à grande eau, nettoyer et purifier partout où elle passait, arranger ce qui était en désordre¹ » devait être le rôle de la femme. Le lendemain, il prêchait aux jeunes gens le devoir social et il ajoutait : « J'essaie de réformer le monde, et je devrais, il me semble, commencer par me corriger moi-même. J'essaie de faire le travail de saint Benoît, et je devrais commencer par être un saint.

1. A. Ritchié, p. 77 et 79; autres détails sur ces conversations, dans *Deucalion*, II, 45, les mémoires de *Max Muller*, *St Georges* I, p. 157.

Cependant je vis entre un tapis de Turquie et un tableau de Titien, et je bois autant de thé que je puis en contenir¹. » Une fois par semaine, J. Ruskin recevait à déjeuner non plus les étudiants curieux d'entendre causer le maître, — mais les disciples : W. Collingwood, qui devait plus tard publier les œuvres posthumes de J. Ruskin, commenter ses théories et écrire sa vie, A. Toynbee, qui, dans sa vie de philanthrope, allait mettre en pratique les principes les plus chers de son maître, W. H. Mallock, le neveu de l'historien Froude, qui nous laissera dans la *Nouvelle République* un si vivant portrait du professeur d'Oxford.

Dans ses cours, Ruskin ne pouvait que donner l'essor à ses idées. Elles s'envolaient sans toujours rencontrer quelque âme attentive pour les recueillir. Dans ses réunions amicales, il s'efforçait de découvrir ceux qui continueraient après lui le bon combat. Dès les premières années de son professorat, grâce à toutes les armes qu'il avait su réunir dans ses mains, il sentait grandir son influence.

Mais il ne voulait pas limiter son action à l'Université d'Oxford. Ruskin était plus que jamais convaincu de la gravité de l'heure présente. La guerre de 1870, la commune de 1871 à laquelle il avait assisté avec émotion, il avait fait partie du « Comité pour le ravitaillement de Paris² », n'avait fait qu'accroître ses inquiétudes : « Que les nations civilisées n'aient pas tiré de leçons de la commune de 1871, mais qu'elles aient continué, la semaine suivante, à trottiner vers l'abîme, chacune

1. W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 127.

2. Avec le cardinal Manning, le Prof. Huxley et sir John Lubbock. Ruskin avait versé 1250 francs.

dans son sentier, au son des cloches et au claquement des fouets, cela me troubla étrangement¹. »

Ce cataclysme, il voulait du moins l'éviter à sa patrie ; et Ruskin essaya de redevenir, au point de vue social, ce qu'il avait été au point de vue artistique, le directeur de conscience de l'Angleterre. Il alla parler à Eton², à Woolwich³, publia de nouvelles éditions de ses trois livres d'Économie politique⁴, et enfin commença à écrire chaque mois ces pamphlets, depuis célèbres sous le nom de *Fors Clavigera*. Dans ce titre mystérieux il voulait résumer les lois de courage et de patience, que chaque homme doit graver dans son cœur. Il se préoccupait moins de suivre un plan fortement conçu, que de chercher des « moyens particuliers⁵ » pour agir sur ses lecteurs. « Chacune de ces lettres, disait-il, est une mosaïque dans laquelle je mets çà et là un morceau de la couleur, dont j'ai besoin⁶. » Quels étaient les matériaux dont il formait ces mosaïques, aux dessins souvent trop vagues et aux couleurs trop peu fondues⁷ ? Il commençait par commenter les événements du jour. Il puisait ensuite dans la littérature des extraits, dans l'art des gravures ou des anecdotes, tout ce qui pouvait exercer une influence « éducatrice » sur ses lecteurs⁸.

1. *Fors Clavigera*, II, L. 43, p. 384.

2. 10, 17 mai 1873, 12 décembre 1874, 27 novembre 1875, 8 décembre 1877.

3. 13 décembre 1870, 13 janvier 1872, 18 avril 1876.

4. *Munera pulveris. Unto this last. Time and Tide.*

5. *Fors Clavigera*, III, L. 49, p. 1.

6. *Fors Clavigera*, II, p. 226, p. 263.

7. Dans cette campagne, J. Ruskin ne craignait pas de paraître ridicule. Il faisait imprimer des circulaires, annonçant à ses amis qu'il était obligé de suspendre provisoirement sa correspondance (*Arrows*, 2, p. 272). Il écrivait cinq lettres de félicitations à l'auteur d'un pamphlet sur la chasteté (*Arrows*, 2, p. 212-220).

8. *Fors Clavigera*, I, L. 14, p. 280.

Un sentiment éclatait dans chacun des feuillets, leur donnait de l'unité, nous explique leur célébrité. Une haine violente et farouche contre la société contemporaine allait en grandissant depuis la première lettre jusqu'à la dernière. « Les vrais voleurs de l'Europe, les auteurs responsables de toute guerre néfaste sont les capitalistes, écrivait-il le 1^{er} juillet 1871, c'est-à-dire des gens qui vivent en percevant tant pour cent sur le travail des autres, au lieu de vivre de leurs salaires. La vraie guerre en Europe, — celle dont la commune de Paris n'est que l'inauguration, — est entre eux et les ouvriers. Les capitalistes ont maintenu l'ouvrier dans la pauvreté, l'ignorance et l'immoralité pour pouvoir, sans qu'il s'en aperçoive, conserver pour eux les produits de son travail. Le sentiment vague encore de sa misère commence à l'éclairer; tel que les capitalistes l'ont fait, il lutte contre eux, et (le mot est en italique) il *luttera*. » Plus loin, J. Ruskin déclare que la classe capitaliste se compose de bourgeois rogues, qui trouvent que gagner de l'argent, jouer ou boire, résume toute la vie; d'hommes de lettres, qui disent tout ce qui peut bien s'acheter; de patrons, qui disent tout ce qu'on leur a appris à dire; de philosophes, qui disent tout ce qui leur passe par la tête; et de nobles, qui ne disent rien du tout. Plus loin encore, il s'étonne qu'au théâtre les spectateurs du paradis ne descendent pas bousculer ceux des loges ¹. Plus loin enfin, il énumère les dix commandements que met en pratique la Société Moderne. En voici les derniers : « Tu tueras et tueras encore, à coups de millions, avec toutes tes forces, toute ton application et toutes tes richesses dépensées en machines à tuer; tu regarderas chaque femme pour la souiller de ton désir,

1. *Fors Clavigera*, I, L. 7, p. 140.

2. *Fors Clavigera*, III, p. 236.

tu voleras et voleras encore, du matin jusqu'au soir !... » Arrêtons là ces citations, qui paraîtraient plus dignes de Carlyle que de J. Ruskin, insistent sur l'influence grandissante de Carlyle. Il suffit d'avoir feuilleté la première édition de « *Fors Clavigera* », parcouru les lettres innombrables d'admirateurs et d'ennemis, imprimées à la suite de chaque pamphlet, pour se convaincre de l'impression profonde produite en Angleterre par ces apostrophes forcenées.

L'ambition de Ruskin n'était pas satisfaite. Convaincu qu'un acte ferait plus d'effets que de longs discours et des centaines d'articles, il organisa toute une série d'œuvres sociales. Il créait à Londres des logements d'ouvriers² ; installait dans Paddington Street, un magasin de thé pour essayer de supprimer les intermédiaires et les falsifications. Pour lutter encore contre les intermédiaires, il constitua en 1872 sous la direction de G. Allen, une imprimerie et une librairie spéciale, au milieu des champs, à Orpington. En 1875 il établit, toujours à ses frais, aux environs de Sheffield, une exposition permanente de dessins et d'objets d'art, qui servira, à la fois, aux ouvriers, d'école de dessin et de musée. Il allait même jusqu'à faire fonctionner, aux environs du British-Muséum, un système de balayage : il voulait montrer aux habitants de Londres, comment ils devaient entretenir leur capitale.

En même temps qu'il dépensait sans compter sa fortune dans ces œuvres de genre et d'importance différents, il organisait dans un coin de l'Angleterre un petit groupe social d'après les principes de son Économie politique. Le Guilde de Saint-Georges fut l'Icarie ou le

1. *Fors Clavigera*, IV, 78, p. 116.

2. Il donnait à Miss Octavia Hill, 8 750 francs et lui indiquait les lignes générales de cette œuvre nouvelle. Miss Octavia Hill, *Homes of the London Poor*.

Phalanstère de J. Ruskin. Intermédiaire entre le communisme et la coopération, la société de Saint-Georges avait un triple but : développer l'agriculture, ce travail de la terre qui donne aux corps et aux âmes une beauté nouvelle; réformer l'industrie en supprimant les intermédiaires, les machines, en faisant participer chaque ouvrier aux bénéfices; essayer enfin, en rendant le travail obligatoire, en créant des écoles et des musées, en imprimant des livres spéciaux¹, de réaliser l'idéal artistique, moral et social qu'il avait conçu et prêché. Au milieu de 1876, deux disciples et amis de J. Ruskin, M. Egbert Ryding' et A. Fleming, installèrent, l'un à Laxey dans l'île de Man, l'autre à Langdale, une fabrique de lainage et de tissage, où les vieilles traditions du rouet, de la quenouille, étaient respectées. La société de Saint-Georges avait fourni les fonds nécessaires pour ces deux entreprises, qui, sur des points différents de l'Angleterre, continuaient la lutte contre l'industrie moderne, contraire à la vérité artistique, morale et sociale. Quelques années plus tard, à Keswick, dans le Lake District, un jeune pasteur, disciple de J. Ruskin, essayait, dans des cours du soir professés dans un joli chalet au bord du lac, d'initier les ouvriers du bourg à la serrurerie d'art. Quelle lutte admirable par la variété des moyens employés, la somme d'efforts fournis, le nombre d'œuvres créées! Et cependant, dans cette seconde bataille de sa vie, Ruskin n'était point soutenu par une partie de l'opinion publique. Il ne s'attaquait plus à un défaut de la société anglaise, il voulait la bouleverser. Où puisait-il les forces nécessaires pour mener cette rude campagne? « Ces leçons, la partie la plus importante de mon œuvre littéraire... nous dit-il en

1. *Bibliotheca pastorum*, 1876, I. *L'Economique* de Xénophon avec préface de J.-R. 1877, II. — *Rock Honeycomb*. — *Les Psaumes*, de sir Philip Sidney, avec préface et notes de J.-R.

parlant des cours professés de 1870 à 1875, furent écrites au milieu du plus heureux concours de circonstances. Quand elles furent écrites et lues, ma mère vivait encore et suivait, avec la plus profonde des sympathies, tout ce que j'entreprenais. Mes amis avaient encore en moi une confiance inébranlée. Le cours de mes études semblait me préparer pour des tâches plus nobles et des responsabilités plus lourdes, que celles d'un voyageur curieux ou d'un maître d'occasion¹. » A ces sources d'énergie, il convient d'en ajouter deux. J. Ruskin avait trouvé la maison de ses rêves pour s'y reposer, et il avait cru découvrir la femme de ses pensées pour l'aimer.

Presque tous les écrivains de l'Angleterre, et ils n'ont fait qu'obéir à une des plus nobles traditions de leur race, sont venus, aux dernières heures de leur vie, se reposer dans une demeure choisie et ornée pendant leur maturité. Burns termina ses jours à Dumfries. W. Scott s'éteignit à Abbotsford, sur les bords de la Tweed. J. Ruskin suivait leur exemple, lorsqu'en 1871 il acheta la maison de Brantwood. Comme il reste gravé dans les yeux de celui qui l'a vu, ce home de Brantwood, — chalet suisse plutôt que cottage anglais, — petite demeure élégante et simple, digne d'un poète qui aurait été en même temps un artiste. A un des angles de la maison, se dresse une petite tourelle : elle éclaire un cabinet de travail, et c'est contre ces vitres que J. Ruskin venait s'appuyer. Tantôt il regardait le panorama qui se déroule devant lui : la pente gazonnée descendant jusqu'au lac, dont les eaux scintillent à perte de vue ; en face, le petit village de Coniston jette, au milieu de la verdure des arbres, la note gaie de ses toits ; à

1. *Lectures on art*, préf., p. 1.

l'horizon, des forêts de sapins, et le pic le plus élevé du Lake District, « the Old Man », trop souvent perdu dans les nuées. Tantôt Ruskin détachait les regards de ce paysage, qui, dans les beaux jours d'été, lui rappelait peut-être quelque coin de sa Suisse bien aimée, pour les concentrer sur une tempête qui se formait à l'horizon, ou sur un coucher de soleil qui empourprait les cieux. Quand ses yeux se remplissaient de ces images, — dont il notait ensuite les couleurs sur un journal ¹, — il sentait les souffrances physiques et morales se calmer ², ses espérances renaître et ses rêves se préciser. C'est à Brantwood que J. Ruskin dut ses derniers instants de bonheur.

Il avait eu la douleur de ne pouvoir y conduire sa mère. Le 5 décembre 1871, elle s'était éteinte, précédée de quelques mois par sa vieille servante. Bien qu'agée de près de quatre-vingt-dix ans, presque aveugle, elle avait continué à diriger son intérieur. Elle croyait même, tant était grande la docilité de son fils, avoir repris sur lui l'action profonde qu'elle exerça autrefois. Cette illusion, pieusement entretenue, conserva à ses dernières années toute leur mélancolique gaieté. Elle mourut en presbytérienne croyante, le sourire sur les lèvres, convaincue, disait-elle qu'elle allait revoir son mari : « Je ne serai pas auprès de lui, je ne serai jamais aussi haut dans le ciel, heureuse seulement de l'avoir vu ³. » Et elle s'endormit. Quand sa mère eut disparu, J. Ruskin comprit mieux tout ce qu'il devait à son éducation, sentit davantage le poids de la solitude, et sa peine fut d'autant plus profonde, qu'il n'y avait pas au foyer des têtes blondes pour combler les vides laissés par les absents.

La mort de M^{re} Ruskin retarda l'installation à

1. *Storm Cloud of the XIXth cent.*, p. 53.

2. En 1871 et 1874, il fut de nouveau malade.

3. W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 115.

Brantwood. J. Ruskin y attira son même groupe d'amis, M^{rs} et M^r A. Severn, Miss Mary Beever, sa correspondante assidue, Acland, toujours fidèle. Froude, l'éminent historien, faisait à Brantwood de rares apparitions. Carlyle y venait souvent : les liens qui l'unissaient à J. Ruskin devenaient, avec les années, de plus en plus étroits. La campagne, que J. Ruskin avait commencée avec *Fors Clavigera*, lui avait causé une émotion profonde. « La lettre dont je viens de terminer la lecture, écrivait-il à son disciple, est incomparable; elle m'a consolé et presque fait venir les larmes aux yeux. Chacun des mots semblait sorti, non pas seulement de mon pauvre cœur, mais tombé du haut des cieux éternels; les mots avaient les ailes de la sagesse éternelle, l'éclat perçant de l'éclair. Je ne me souviens pas d'avoir entendu quelque chose de semblable. Continuez, tant que vous aurez en vous de pareilles idées, à les exprimer, elles trouveront et se frayeront le chemin du cœur humain... *Euge! Euge!*¹ »

A ces vieux amis venaient s'ajouter parfois les nouveaux disciples d'Oxford, W. Collingwood, W. H. Mallock, une jeune fille, connue sous le pseudonyme de Miss Francesca Alexander. J. Ruskin lui avait donné des leçons, et plus tard, il considéra ses dessins minutieux, où la grâce, l'expression et l'unité étaient sacrifiées à la vérité du détail, comme la réalisation fidèle de ses préceptes les plus chers. Il devait prouver sa gratitude en publiant ses œuvres poétiques : *L'histoire d'Ida*, *Chansons de Toscane*, *Le troupeau du Christ dans l'Apennin*².

J. Ruskin aimait à recevoir à Brantwood ses amis, anciens et nouveaux. Tantôt il leur montrait les mer-

1. Lettre 30 avril 1871, citée par W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 126.

2. *Art of England*, I, p. 25.

veilles d'art entassées dans son cabinet de travail. Tantôt il les entraînait visiter l'école du village de Coniston¹, qu'il avait fondée et qu'il dirigeait, ou courir à travers champs à la recherche d'une plante ou d'une pierre curieuse. Ou bien encore, le soir, après avoir dépouillé son volumineux courrier et travaillé de longues heures, moitié assis, moitié agenouillé dans sa tourelle, il leur lisait, de sa voix harmonieuse, des passages de ses auteurs anglais préférés, ou improvisait la traduction d'une page de G. Sand².

Ces quelques mois, passés à Brantwood chaque année, reposaient J. Ruskin, dont la santé devenait, avec les années, plus délicate encore. Mais c'est surtout après la crise morale et physique de 1876, qu'il trouva au chalet de Brantwood tout son attrait, au lac de Coniston Lake toute sa mélancolique beauté.

L'histoire de ce dernier roman est aussi douloureuse que celle des deux premiers. Pour la première fois de sa vie, il avait rencontré une femme qui le comprit et qui l'aima. C'était une de ses élèves favorites : elle parlait ses goûts artistiques, elle était toute imprégnée de ses idées. Allait-il être heureux? Non. La lueur rose qui avait éclairé si gaiement le couchant de sa vie, pâlit, puis disparut. Il était écrit que l'âme de ce poète, qui avait si besoin d'aimer, et qui était si digne de l'être, ignorerait toujours les joies d'un amour partagé.

Nous avons analysé l'évolution des idées religieuses de J. Ruskin. Nous avons montré comment il était passé de la foi presbytérienne la plus étroite et la plus austère, à un christianisme panthéiste. De 1870 à 1874, cette évolution arriva à son point extrême. Il croyait bien à

1. *Christ's folk*, p. 129 et 131.

2. *Art journal*, 1881, p. 356.

« l'existence d'un pouvoir vivant, plus grand que le nôtre »¹, à l'existence de l'âme; mais c'étaient là les deux seuls articles de son *Credo*. Dans *Fors Clavigera*, il combattait avec amertume la conception même du prêtre. « Le pasteur s'efforce de rendre vos vertus chères, le juriste, vos vices coûteux; et vous avez ainsi deux professions vivant, l'une de vos péchés, l'autre de votre repentir². » « Les ecclésiastiques n'osent pas s'appeler prophètes, — ils savent qu'ils devraient l'être, — mais à l'abri de l'équivoque, ils osent s'appeler prêtres, alors qu'ils savent qu'ils ne le sont pas et ne doivent pas l'être³ ». Ces convictions philosophiques, si elles étaient ignorées de la mère de Ruskin, étaient connues de tous ceux qui le lisaient. Aussi, lorsque la jeune fille qu'il aimait révéla à ses parents son sentiment pour l'auteur de *Fors Clavigera*, ceux-ci s'opposèrent-ils formellement à ce qu'elle devint la femme d'un homme qui, à des théories révolutionnaires, ajoutait encore un « agnosticisme » farouche. Ce dernier argument ébranla la jeune fille, et elle fit à sa foi le sacrifice de son amour. J. Ruskin était à l'âge où l'on ne peut plus oublier. Il partit pour l'Italie, où il allait toujours chercher la santé du corps et la paix de l'âme. Du mois de mars au mois d'octobre 1874, il erra dans la vallée du Pô, passant, au gré de sa fantaisie, des Alpes à la Lombardie, et de l'Italie à la Suisse.

Un jour, à Assise, il dessinait, dans la chapelle de Saint-François, la fresque de Giotto, le mariage de la pauvreté et de Saint-François. Tout en copiant, il se rappelait l'origine de son scepticisme religieux. Des Vénitiens, avait-il remarqué autrefois, Titien en particulier, ont pu créer des œuvres d'art supérieures à toutes

1. *Eagle's nest*, p. 78.

2. *Fors Clavigera*, I, L. 4, p. 79.

3. *Fors Clavigera*, III, L. 49, p. 9.

celles qui nous sont connues, sans avoir au cœur la moindre foi chrétienne. Les lignes venaient se compléter les unes les autres sur son dessin, et peu à peu il sentait la conviction première faiblir, puis brusquement elle s'écroula. Sans doute le Giotto ne connaissait pas et ne pouvait pas connaître, aussi bien que le Titien, les lois de la perspective, de la lumière et de l'ombre; mais ses lignes étaient plus vigoureuses que celles du Vénitien. « Le sentiment religieux, au lieu d'affaiblir son talent, avait ennobli et développé chaque qualité de son cœur et de sa main... Son œuvre était bien au-dessus de tout ce que le Titien avait fait. » Les doutes s'apaisèrent dans l'âme de J. Ruskin¹, et il revint, sinon à la foi protestante, du moins à un vague christianisme. « Dans sa perception du mal et sa connaissance du bien, écrivait-il en 1875, l'homme est un Dieu, visible à travers la chair. Sa joie dans l'amour, son agonie dans la douleur, son indignation devant l'injustice, sa gloire dans le sacrifice sont des preuves éternelles, irréfutables, de son unité avec le foyer spirituel du monde². » Dans *Fors Clavigera*, il commentait de nouveau les versets de la Bible, et dans une lettre à un professeur d'Aberdeen, il résumait ses conseils dans cette phrase : « Décidez vos jeunes élèves à être honnêtes dans cette vie : Dieu prendra soin d'eux dans l'autre. »

Cette nouvelle évolution de ses sentiments religieux avait fait renaître dans son cœur déchiré de vagues espérances. Aussi quand au mois de mai 1875, il apprit que celle qu'il aimait était mourante, victime de la lutte entre son amour et sa foi, demanda-t-il à lui adresser un dernier adieu. Avant de le recevoir, la jeune fille lui fit demander s'il était assez croyant pour avouer qu'il aimait Dieu plus qu'elle. D'un mot affirmatif dépendait

1. *Fors Clavigera*, IV, L. 76, p. 75.

2. *Id.*, III, L. 53, p. 92.

la joie d'un dernier entretien. Nul ne saura quel combat se livra dans le cœur de Ruskin entre sa franchise admirable et son amour passionné. Après avoir tout pesé, il répondit « non ». La jeune fille resta inflexible. La porte ne s'ouvrit point, et le 29 mai, elle rendit le dernier soupir sans avoir revu celui qu'elle aimait. Il faut s'incliner bien bas devant ces deux âmes, assez fortes pour sacrifier, l'une sa vie, l'autre son bonheur, à la sincérité absolue. Le grand Corneille les aurait trouvées dignes de ses héros.

Pendant les quelques mois qui suivirent cette épreuve terrible, Ruskin continua ses cours et ses travaux. Rien dans ses actes ni dans son attitude ne révéla sa douleur, et ses amis seuls pouvaient en connaître toute l'étendue. Les forces physiques et morales qu'il dépensa dans cette lutte contre lui-même, furent si grandes qu'en 1876 il prit un congé d'un an. Il alla à Venise chercher les matériaux nécessaires, pour écrire un livre élémentaire sur la peinture et l'architecture vénitienne. Il n'allait pas chercher l'oubli, il savait trop bien qu'il ne le trouverait jamais. L'influence de cette peine apparaît dans ses sentiments religieux et dans ses travaux littéraires ou artistiques. Le christianisme renaissait dans son cœur, avec une vitalité nouvelle. « Si en vous séparant des amis qui vous ont donné vos meilleures joies, écrivait-il en terminant la Bible d'Amiens, vous désirez encore rencontrer leurs regards et serrer leurs mains, dans un lieu où les yeux ne s'obscurcissent plus, où les mains ne glisseront plus; si, vous préparant à aller dormir sous l'herbe, silencieux et solitaires, sans plus voir la beauté et sans plus sentir la joie, vous aspirez à la promesse d'une vie où vous verrez encore la lumière de Dieu, connaissez ce que vous avez désiré connaître,

et vous promènerez dans la paix d'un amour éternel; si vous espérez tout cela, c'est que vous avez une religion; si vous portez cet espoir en vous, c'est que vous avez la foi¹. » J. Ruskin avait l'une et l'autre, et il devait à l'ombre aimée d'avoir retrouvé la paix de sa conscience. Si parfois, en parlant avec indulgence du culte des saints et de la Vierge, avec émotion de la vie monastique, il semble pencher vers le catholicisme; c'est que son âme déchirée avait plus besoin de douceur que d'austérité, de tendresse que d'énergie farouche. En vain, dans les mois qui suivirent la mort de l'aimée, s'était-il plongé dans ses livres avec plus d'ardeur que jamais, en vain entassait-il projets sur projets, calculait-il qu'il avait encore 73 volumes à écrire². « La mort d'un ami qui m'était cher, en 1875, avoue-t-il, m'enleva le peu de joie que me donnait ce que j'écrivais ou dessinais³. »

Les déboires, qu'il allait trouver à partir de 1876, dans son enseignement d'Oxford, devaient porter le dernier coup à sa santé chancelante. Sans doute à ses cours, qu'il parlât, comme en 1875, de Reynolds, ou qu'il commentât comme en 1877 ses fameux *Peintres modernes*, il y avait toujours foule. Déjà cependant, le nombre d'étudiants assidus n'augmentait plus; seul, celui des auditrices croissait. Dès qu'il s'agissait d'aller apprendre, à l'école de dessin, les notions pratiques indispensables, la salle restait vide. Quand J. Ruskin assistait à la leçon, il venait une dizaine de personnes; s'il n'y venait pas, le professeur de dessin parlait souvent dans le désert. Le Maître s'apercevait qu'il ne pourrait jamais donner à la jeunesse d'Oxford, sur laquelle il comptait tant, l'éducation artistique qu'il avait conçue. Il voulut au moins

1. *Bible Amiens*, p. 215.

2. *Lectures on art*, préf., p. III.

3. *Deucalion*, introd., p. 2.

lui donner une éducation sociale. Il s'efforça de détourner les étudiants des exercices physiques, auxquels ils consacraient la plus grande partie de leurs journées, de montrer qu'il était possible de développer des muscles, en les employant à des travaux utiles. Mais quand on vit, tous les jours, aux environs d'Oxford, le professeur et ses disciples creuser des tranchées et paver une route, l'Université cessa d'être respectueuse.

Pour la première fois, J. Ruskin parut ridicule à Oxford; il le comprit et en souffrit.

Avec ces premiers échecs coïncidaient, sur d'autres terrains, de véritables défaites. L'exposition de la Royal Academy de 1875 lui avait causé une tristesse profonde. Il avait en vain cherché dans les toiles l'originalité, chez les peintres l'enthousiasme qui l'avaient autrefois gagné à la cause des Préraphaélites. « Le salon n'est plus aujourd'hui, disait-il, qu'une illustration à bon marché des événements quotidiens, mêlés à autant de bavardages sur le passé et de cancans sur l'avenir, qu'il peut être agréable à une populace suprêmement ignorante de l'un et indifférente à l'autre¹. » La même année, un groupe de soi-disants communistes, qui s'étaient installés sur les terrains de la Compagnie de Saint-Georges, rompait brusquement avec J. Ruskin, et leur départ faisait presque disparaître son essai de société idéale. Ces deux désastres, les peines d'amour et d'amitié, (il venait de rompre avec Froude, le surmenage intellectuel, provoquèrent chez Ruskin une agitation nerveuse, qui se trahissait dans *Fors Clavigera*. Le lecteur y rencontre les incohérences les plus désolantes. Un jour l'auteur déclare que Napoléon III n'était pas un vrai roi, mais « la flûte d'un faible pan, ou le sifflet du batelier Caron² ». Le lendemain il donne des conseils sur l'art de faire les

1. *Notes on the R.-A.*, 1875, p. 7.

2. *Fors Clavigera*, II, L. 31, p. 170.

*pies*¹, appelle les ouvriers, ses lecteurs, *my pets*². Ici il fait des jeux de mots incompréhensibles³. Là il forge des expressions sans aucun sens : *My never never never will be slaves*⁴, ou bien *the coster mongering father of the faithful*. Plus loin, il base de longues dissertations morales et sociales sur ces deux constatations : « Pourquoi les petites filles ont-elles de larges souliers, et pourquoi les cochers n'ont pas, à Londres, le sens de la ligne droite⁵. »

C'étaient les signes avant-coureurs de la folie. Elle éclata au mois de février 1878. J. Ruskin devait connaître toutes les souffrances humaines. Enfant, il avait lutté contre une santé débile et à vingt et un ans il avait frôlé l'Au-delà; étudiant et homme mûr, il avait connu toutes les peines de l'amour; il venait de comprendre l'inutilité de ses efforts acharnés, pour réaliser son idéal artistique, social et moral. Un dernier malheur lui était réservé. En pleine force intellectuelle, il sentait sa pensée s'en aller doucement et la nuit se faire dans son intelligence. Longtemps on le crut perdu; il se releva. De 1878 à 1880, il sentit la paix revenir dans son cerveau, ses idées renaître dans sa pensée, et il put, à la fin de 1879, reprendre la plume, écrire deux articles⁶ pour la Fine art Society. Il put même faire visiter au prince Léopold le Saint-Georges Muséum à Sheffield. Ruskin eut l'illusion de la guérison. Mais cette douloureuse sensation de l'écroulement de l'intelligence laisse une marque indélébile. Quand il s'était alité, Ruskin était un homme en pleine maturité; lorsqu'il se releva, il était un vieillard. Sa taille s'était courbée. Une barbe

1. *For's Clavigera*, p. 3.

2. *Id.*, p. 111.

3. *Id.*, II, p. 156.

4. *Id.*, p. 294.

5. *Id.*, L. 37, p. 273, L. 39, 306.

6. 1879-1880. *Notes sur l'exp. de Prout de Hunt*, 1879-1880. *Circulars respecting memorial studies at St Mark's*.

grise donnait à sa physionomie je ne sais quelle expression de prophète antique. Ses lèvres n'avaient plus leur sourire de douce bonté, et le regard des yeux bleus, devenus vagues et ternes, avait perdu l'éclair joyeux de la force. J. Ruskin avait traversé les jardins de la jeunesse. Il avait traversé aussi les grands champs de la maturité, où l'on sème et moissonne sous le chaud soleil de l'été. Il arrivait maintenant aux côteaux ombragés, d'où l'on regarde le chemin parcouru, avant de descendre vers l'éternité. Les jours de force étaient passés.

CHAPITRE III

Jours de mort, 1880-1900

- I. — 1880-1885. — La retraite de Brantwood remet peu à peu sa santé. — Il reprend ses conférences et *Fors Clavigera*. — Il passe en revue tout ce qu'il a aimé. — Après deux voyages dans le Nord de la France et dans les Alpes, il reprend ses cours à Oxford
- II. — 1885-1900. — Une dernière attaque le terrasse. — Il essaie de raconter, dans ses *Præterita*, l'histoire de sa vie. — Le dernier voyage. — Le dernier dessin. — Les dernières lignes. — L'attente.

« Après les jours de travail, écrivait J. Ruskin dans ses *Fors Clavigera*, viennent les jours de mort, qui sont courts dans les vies heureuses¹. » Cette dernière joie devait lui être refusée. Il rêvait une de ces vieillesse paisibles et studieuses qui, sans diminuer les facultés intellectuelles, apportent aux âmes tendres l'indulgence de la pitié, la mélancolie de l'expérience, la générosité du pardon, et se terminent brusquement en pleine vigueur.

L'agonie de Ruskin devait durer des années. La mort frappait autour de lui, en lui, et il ne pouvait pas mourir. Qu'avait-elle donc fait pour tant souffrir, cette âme généreuse et forte?

1. *Fors Clavigera*, II, L. 32, p. 176.

I

De 1878 à 1880, il resta à Brantwood. Le paysage aimé chassa, peu à peu, le fantôme grimaçant de la folie, dont il disait douloureusement : « Aujourd'hui, dans la force de votre âge, vous pouvez ignorer ce que c'est que d'avoir perdu la force du soleil qui animait vos jambes et vos bras. Quand vous serez vieux, vous saurez ce que c'est que de sentir la force du soleil enlevée, même à vos cerveaux ¹. » Les promenades dans son jardin où chaque plante avait son histoire, où les rochers et les cascades étaient disposées de manière à expliquer au passant curieux une théorie du géologue, leur propriétaire ²; ses courses à travers Coniston, où mille légendes l'avaient rendu populaire (n'avait-il pas un jour embrassé un ouvrier incapable de signer une quittance en s'écriant : « Je suis heureux de vous connaître, je comprends pourquoi vous êtes un si excellent travailleur » ³); ses visites à l'école d'enfants, dont il avait composé le programme, pour qui il avait écrit des chansons, inventé un instrument de musique composé de clochettes, tels furent les différents remèdes et en même temps les étapes successives vers la guérison.

Quand Ruskin reprit sa plume, ce fut pour écrire des prières, pour commenter la Bible, qu'il lisait tous les soirs aux siens, à la table de famille, quelquefois même comme en 1881, aux enfants du village. Les premières pages, qu'il envoya de Brantwood, furent adressées au révérend F. A. Mallam. Il analysait le Pater Noster, prouvait qu'il fallait se confier comme des enfants à la puissance paternelle de Dieu, obéir comme des fils aux

1. *Eagle's Nest*, VI, p. 121.

2. W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 201.

3. *Id.*, p. 227.

commandements de la vieille église. Des idées et des sentiments religieux, tels furent les premiers mots qui tombèrent de la plume de Ruskin, dès qu'il put de nouveau penser et écrire. L'église anglicane ne lui sut aucun gré de cet acte de foi. Elle n'avait point oublié ses attaques passionnées. Le cardinal Manning fit des avances au nouveau converti. J. Ruskin aimait causer avec lui de l'art du moyen âge¹. Mais s'il faut en croire les lettres de notre auteur, il apprécia davantage l'art culinaire de ses déjeuners, que les arguments théologiques du cardinal. Les traditions et les souvenirs d'enfance l'empêchèrent d'accepter la conséquence logique de ses idées, d'embrasser la seule religion qui pouvait satisfaire à la fois son amour du moyen âge et son besoin d'autorité, concilier sa foi chrétienne et ses sentiments artistiques. En 1887, deux ans avant de fermer ses livres, il écrivait à Glasgow, à un de ses amis : « Je vous serai reconnaissant de démentir tout raconter, qui pourrait venir troubler les pensées de mes amis d'Écosse. J'étais, je suis, et ne puis être qu'un chrétien catholique, dans le sens large et éternel du mot... Mais je ne suis pas plus près de devenir catholique romain, que Quaker, Évangéliste ou Turc². »

Dès que Ruskin eut retrouver ses forces, il commença par proclamer, une fois de plus, ses sentiments religieux ; il se hâta ensuite de redire son acte de foi social. Une lettre de l'évêque de Manchester sur le collectivisme³ servit de prétexte. Il lui répondit longuement. Il croyait avoir retrouvé toute sa vigueur. Il voulut utiliser ses forces et, abandonnant un projet de voyage à Venise, il reprit la publication de *Fors Clavigera*. De 1880 à 1884, il composa dix lettres, qui sont les meil-

1. *Portus inclusus*.

2. Cité par W. Collingwood, *o. c.*, p. 211, II.

3. *Old Road*, II, p. 202 et 238.

leures qu'il ait écrites. Si les idées exprimées n'étaient pas nouvelles, la clarté de l'exposition en revanche reposait agréablement le lecteur, tout plein encore du souvenir des séries précédentes, trop souvent inintelligibles. Fier de cette victoire, Ruskin voulut s'essayer de nouveau à la parole. Au mois de mars 1880, il fit une conférence à Londres sur les serpents. La facilité d'élocution semblait revenue, elle aussi, pour toujours.

Ruskin put croire que la pensée, cette dernière amie qui avait failli, elle aussi, l'abandonner, avait ressuscité avec toute sa souplesse et sa fécondité. Il essaya alors de reprendre toutes les études qu'il avait aimées autrefois, architecture, géologie ou botanique, philosophie de l'art.

Sans qu'il en eût conscience, il revoyait pour la dernière fois les idées qui lui avaient été chères. C'était la dernière évocation des fantômes aimés, avant de descendre dans la nuit du tombeau.

En 1880, il partit pour la France. J. Ruskin voulait revoir Amiens, Chartres et Rouen, qui, jadis, lui avaient donné ses premières émotions artistiques. Il se proposait de raconter l'histoire du christianisme en dix petits volumes. Chacun aurait formé un tout, une aile de ce dernier édifice, qu'il voulait, avant de mourir, élever à la gloire de la foi de son enfance, redevenue celle de sa vieillesse. Le premier volume s'appellerait la *Bible d'Amiens*; il fut publié. Les derniers devaient être intitulés la *Baie d'Uri* et les *Cloches de Cluse* : ils nous auraient parlé du catholicisme pastoral et du protestantisme moderne. Mais leurs titres seuls nous sont connus. Les volumes intermédiaires avaient pour sujet Vérone et Rome, Pise et Florence, Chartres et Rouen, le sixième, *Vallée Crucis*, l'Angleterre. J. Ruskin, en même temps qu'il écrivait les dernières lignes de la *Bible d'Amiens*,

composait deux des chapitres de *Vallée Crucis*, auxquels il donnait les titres au moins énigmatiques de *Candida Casa*, et de *raccommodage du Crible*¹. C'est avec une tristesse profonde qu'on feuillete ces pages. Sans doute, quand il décrit les beautés des cathédrales agenouillées dans ces robes de pierre, dont chaque pli a été sculpté par une génération d'hommes, Ruskin retrouve sa patience d'observation et le lyrisme des descriptions. Mais dès qu'il quitte les images aimées de ses églises, dès qu'il veut édifier une théorie générale historique ou artistique, il déroute le lecteur par la faiblesse des raisonnements.

J. Ruskin ne se rendait pas compte de cet affaiblissement de sa pensée. « Je ne crois pas un mot, écrivait-il à un de ses amis, de toutes ces histoires de surmenage. Cela ne peut arriver quand on a bon espoir et quand on travaille à des choses intéressantes. J'ai de belles choses à faire encore; mais le cœur me manque par moment². » Une nouvelle attaque de fièvre cérébrale, au commencement de 1881, lui ouvrit les yeux. Il partit pour les Alpes et l'Italie, avec son secrétaire et ami W. Collingwood. La vue du Mont-Blanc lui arracha un cri de joie : « J'ai revu le Mont-Blanc. Je ne l'avais pas aperçu depuis 1877, et je garde de cette vision un souvenir reconnaissant. C'est un spectacle qui me rend toute l'énergie dont est capable ce pauvre moi, et qui ressuscite les passions et les souvenirs qui me sont le plus précieux³. » Ruskin amassa les matériaux nécessaires pour compléter *Deucalion et Proserpina*, ces deux grammaires de la botanique ou de la géologie⁴, comme il les appelle; poèmes dirions-nous plutôt, où il a chanté, avec un lyrisme admirable, les

1. Publiée dans *Vérona*, 1891.

2. Cité par W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 213.

3. *H. Inclusus*.

4. *Fors Clavigera*, III, L. 67, p. 365.

teintes parfois radieuses de la pierre, cette iris de la terre, et les robes changeantes dont se drape la plante.

En rentrant en Angleterre, Ruskin croyait avoir retrouvé une fois de plus, au pied des Alpes, la santé physique et morale. Combien étrange, l'attachement fidèle de ce poète religieux, de ce prophète social pour les Alpes ! Ces amies des bons comme des mauvais jours, qui remplissaient sa mémoire des images de leurs horizons, fécondaient sa pensée dans les promenades solitaires, fortifiaient son corps au souffle pur venu de leurs neiges, apaisait son âme troublée au contact de leurs silences éternels. Le maître avait pu, au mois de décembre 1882, parler à Londres sur l'architecture ; et lorsqu'au mois de janvier 1883, on lui proposa de reprendre sa chaire à Oxford, il accepta avec confiance. Le 15 mars, il donna sa leçon d'ouverture. Ces deux séries de conférences sur *l'Art et les Plaisirs de l'Angleterre*, firent plus pour la célébrité de miss Kate Greenaway, de miss Francesca Alexander, que pour la gloire de J. Ruskin. Leurs noms, inconnus en Angleterre, devinrent populaires et l'un d'eux franchit même le détroit. C'était la dernière manifestation de l'influence de ce grand esprit, qui avait eu le don si rare de forcer l'opinion publique à méditer sur un nom nouveau, une idée originale, jetés à la foule indifférente et inculte.

Peu à peu, ces cours perdirent leur célébrité. Le nombre des auditeurs diminua. Il arrivait souvent, au spectateur impartial, m'a-t-on raconté, de se demander, au milieu d'une leçon, avec anxiété. « Ou bien je rêve, ou cet homme est fou. » La faiblesse de la pensée se trahit, en effet, à chaque page de *l'Art de l'Angleterre*. L'auteur est incapable de tracer le portrait des peintres anglais contemporains¹, de résumer avec

1. L. I et II.

force et clarté ses théories sur l'art gothique ou l'imagination¹. De temps en temps, rarement, quelques belles envolées lyriques², dernière lueur d'une pensée qui s'éteint, reposent le lecteur, ému par le drame déchirant de ce talent qui lutte contre la folie. Dans les *Plaisirs de l'Angleterre*, rien ne vient voiler le vide du fonds. Ruskin se proposait de raconter « l'histoire du cinquième élément de la civilisation humaine », Londres. Nous ouvrons le livre, nous feuilletons et nos yeux tombent sur des titres de chapitres singulièrement étranges : *Le plaisir d'apprendre de Bertha à Aburga*, *Le plaisir de croire : Albert le confesseur*, *Le plaisir de croire, d'Alfred à Richard Cœur de Lion*, *Le plaisir de la fantaisie, de Cœur de Lion à Élisabeth*. Des formules remplaçaient les faits, des mots tenaient lieu d'idées. Ces derniers livres n'étaient plus que des cadres vides. Le lecteur éprouve la même impression douloureuse ressentie parfois quand on voit des ruines, pleines de glorieux souvenirs, dessiner leurs lignes sur l'horizon empourpré du soir.

Une nouvelle crise était imminente. Au mois de février 1884. Ruskin donna à Londres une conférence sur le « *Nuage d'orage du XIX^e siècle* ». Les changements qu'il croyait apercevoir dans les formes et dans les teintes des cieux, lui inspirait des visions prophétiques. Il ne se doutait pas qu'il venait de jeter son dernier cri d'éloquence, en lançant à ses contemporains un dernier avertissement. Il ne voyait pas que les nuées, qu'il croyait découvrir dans les cieux du xix^e siècle, étaient celles que les vieillards voient toujours se former au-dessus des collines dont on ne revient plus. Sans avoir conscience du danger qui le menaçait, Ruskin avait

1. L. III et IV.

2. L. VI.

repris ses cours sur *Les plaisirs de l'Angleterre*, s'occupait avec une ardeur nouvelle du muséum de Sheffield, écrivait une préface pour les poésies de miss Alexander ¹, et ses amis remarquaient, avec effroi, qu'il devenait plus faible dans ses travaux. plus nerveux et plus âpre dans ses rapports avec les hommes. Ils redoutaient qu'une nouvelle attaque ne vint frapper le professeur au milieu d'un de ses cours. C'était, cependant, une de ces morts soudaines de soldat frappé en pleine bataille, qui convenaient à cet homme qui avait tant lutté. Cette dernière joie fut refusée à J. Ruskin, cette dernière crainte, épargnée à ses amis. A la fin de 1884, l'Université d'Oxford créait au muséum un laboratoire de physiologie. Notre auteur, ennemi acharné de la vivisection, abandonna sa chaire. Il venait d'arriver à Brantwood, lorsqu'il fut atteint d'une fièvre cérébrale plus violente que les deux premières.

II

Pendant de longs mois cette belle intelligence luttait contre la mort ². Elle ne voulait pas mourir. J. Ruskin eut toujours des intervalles de lucidité, dans lesquels il pouvait écrire, lire et parler. Qui sait, cependant, si ces courts instants de vie intellectuelle ne faisaient pas trouver plus douloureuses les heures d'engourdissement? Les éclaircies lumineuses ne rendent-elles pas plus tristes les jours sombres? Nul ne saurait répondre. Parfois, un mot désolé tombait de la plume où des lèvres du vieillard, se lisait dans le regard las de ses yeux : ce fut tout. Il emporta son secret dans le tombeau.

1. *Road-side songs of Tuscany*.

2. W. Collingwood, *o. c.*, II, p. 238.

De 1885 à 1889 les éclairs de raison furent fréquents. En 1886, à Brantwood, en 1887 dans le sud de l'Angleterre, à Folkestone et à Sandgate, il put pendant quelques mois revenir à ses livres. De 1880 à 1885, il avait évoqué une dernière fois ses idées artistiques, sociales et morales. En 1885, Ruskin n'avait plus la force de concevoir des idées; il essaya de réveiller l'armée des souvenirs endormis. Il voulut parcourir une dernière fois, le sentier, tantôt ombragé et verdoyant, tantôt battu des vents, qu'il avait parcouru depuis son enfance jusqu'à la vieillesse. Il écrivit les *Præterita*. Nul ne devrait les lire, qui n'a connu la vie de l'auteur, les circonstances où ces pages furent écrites. Tel passage obscur et diffus, tel détail enfantin, loin de provoquer un sourire, arrachera, au contraire, un mouvement d'émotion. Enfin, ces points particuliers, sur lesquels l'auteur revient sans cesse : son amour pour la nature, son culte pour la Bible, loin de nous sembler fastidieux, éveilleront au contraire l'attention, nous feront comprendre l'importance de ces événements, Ruskin n'était-il pas à un moment, où les dates décisives surnagent, seules, sur les flots du passé ¹? Quand les accalmies se prolongeaient, il écrivait des préfaces pour des livres où ses théories étaient défendues ², veillait à l'organisation du Guild de Saint-Georges, du muséum de Sheffield, à la réimpression des *Peintres modernes*, des *Pierres de Venise*. Il avait dépensé si généreusement sa fortune, qu'à la fin de sa vie, il était obligé de compter, pour vivre, sur la vente de ses livres. Des quatre millions

1. Les *Præterita* ne sont le plus souvent, — et c'est ce qui fait leur prix pour celui qui étudie la vie de Ruskin —, que la reproduction pure et simple, de notes prises au jour le jour, et dont des fragments furent publiés plus tard. (*Dilecta*.)

2. R.-G. Sillar, *Usury*. Gotthelf Ulrich *the farm. servant*. E. Cook. *A popular handbook to the national Gallery*.

que lui avait légués son père, il ne lui restait plus que 300 000 francs.

Il importe que le lecteur ne se méprenne point sur les derniers efforts de cette activité intellectuelle qui s'éteint. Les lettres écrites aux journaux, à des amis, de 1885 à 1889 suffiraient pour nous convaincre que la flamme de cette pensée vacillait étrangement. Un jour, Ruskin s'adresse aux journaux pour discuter la supériorité morale du billard sur l'échec¹, condamner les bicyclettes, si manifestement contraires à la volonté de Dieu, qui voulait que « l'homme marchât lentement². » Dans sa correspondance avec miss Beever, dont on n'aurait jamais dû autoriser la publication, combien de passages enfantins révèlent une pensée minée par la folie. « Je ne savais pas que ma Susie pût être une petite fille assez méchante pour déchirer son historiette, au lieu de me l'envoyer³. » Elle avait treize ans de plus que lui. « Je ne suis pas encore décidé à vous laisser être mon aînée; je n'ai aucune envie d'être grondé, quand je serai méchant⁴. » Derrière chacune de ces pages, on croit apercevoir le masque grimaçant de la folie. Il est inutile de prolonger ces citations, elles arracheraient des sourires aux indifférents, des larmes aux admirateurs.

Les amis voyaient les moments de faiblesse revenir avec une douloureuse régularité; ils résolurent de tenter un dernier remède. En 1882, la vue des Alpes avait redonné à J. Ruskin une partie de ses forces. Le souvenir de cette heureuse influence décida M^{rs} A. Severn. Au mois de juin 1888, elle emmena le vieillard en

1. J.-M. Mather, p. 29.

2. *Idgrasil*, I, 8, p. 305.

3. *Id.*, 12, p. 105.

4. *Hortus inclusus*, p. 1.

5. *Id.*, p. 31.

France. Ni les cathédrales gothiques d'Abbeville ou de Beauvais, ni les vallées parallèles, vertes et riantes, du Jura, ni la ligne blanche des Alpes, ni les clochetons de la cathédrale de Milan, le dôme de Saint-Marc, les arcades du palais ducal, ne purent reprendre leur influence bienfaisante. Quand, au mois de décembre 1888, J. Ruskin rentra à Brantwood, il était plus faible que jamais, et les accalmies se faisaient plus rares. Ce voyage cependant n'avait point été inutile. Quant aux heures de folie, les amis surprenaient une flamme dans les yeux presque éteints; peut-être était-ce l'image de la vallée de Chamonix avec ses horizons de sapins et ses pics de neige, la silhouette du campanile de Giotto qui venaient de passer une fois encore, comme un rêve bienfaisant, dans cette pensée endormie.

Au mois de juin 1889, une légère amélioration se produisit dans l'état de J. Ruskin. Il quitta Brantwood pour aller passer l'été à Seascale dans le Lake District : c'est là qu'il cessa pour toujours de manier une plume et un crayon. Les derniers traits de son fusain furent consacrés à conserver les lignes d'un des plus jolis coins de la nature anglaise, la vue des Langdale Pikes dans le pays des Lacs. Les dernières pages rappelaient le souvenir d'un voyage en Italie : « Comme elles brillent les mouches de feu ! On dirait des parcelles d'étoiles, se mouvant derrière des feuilles de pourpre ! Comme elles brillent à travers le soleil, qui s'évanouit à l'approche d'une nuit orageuse, au moment où j'entrais dans Sienne.... Les bords blancs des nuées sur les montagnes étaient encore colorés des flammes du couchant ; le ciel d'or s'ouvrait largement, là-bas, derrière les portes de Sienne, avec leur devise encore dorée : *Cor magis tibi Sienna pandit* ; et partout, dans le ciel et les nuages, les mouches de feu s'élevaient et retombaient, mêlées aux éclairs,

et plus lumineuses que les étoiles¹. » Le dernier dessin de Ruskin était un ex-voto offert à la nature anglaise, dont l'amour avait inspiré ses poésies, dicté en partie ses théories artistiques, éclairé son économie politique. Les dernières lignes étaient un souvenir ému adressé à l'Italie, qui lui avait appris tout ce qu'il savait sur l'art et la beauté.

Depuis ce voyage à Seascale, Ruskin, fixé à Brantwood ne put dans ses moments de paix cérébrale que rêver et prier. C'est ainsi qu'il avait commencé sa vie, c'est ainsi qu'il devait la finir. Les aurores ressemblent toujours aux couchants. Tout d'ailleurs ramenait à la rêverie et à la prière ce grand vieillard, courbé, à la longue barbe blanche, encadrant un visage ravagé, qui ressemblait de plus en plus à un prophète de la Bible, fléchissant sous le poids des ans. La solitude se faisait autour de lui. Carlyle était mort en 1881, Rossetti en 1882, Miss M. Beever, la sœur de l'auteur de *Hortus Inclusus*, en 1883. Des amis moins intimes Osborne Gordon, Rawden Brown avaient disparu aussi.

Le vieillard qui voyait se briser, les uns après les autres, tous les liens qui le rattachaient à la terre, vivait avec ses rêves, devenus aussi vagues et aussi flottants que ceux des premiers jours de son enfance. Ces rêves, il semblait les suivre des yeux, lorsque, au bras d'un ami, il se promenait dans les allées de ce parc qu'il avait autrefois dessiné et planté, ou, quand en voiture, il passait dans les rues de Coniston au milieu des étrangers curieux et des paysans respectueux. Il devait aussi parfois en chercher les formes dans les nuées, les soirs où, dans la tourelle de son cabinet de travail, il regardait se coucher le soleil, derrière les sommets verdoyants de l'Old Man, ce soleil, dont il aurait tant voulu ne plus voir demain

1. *Præterita*, III, 182.

l'aurore. Parfois, l'intelligence de J. Ruskin semblait sortir de son rêve somnolent. Il feuilletait un article où l'on prononçait son nom, dictait une lettre, murmurait quelques paroles aussitôt recueillies et transmises d'amis en amis. C'est ainsi qu'en 1893, il disait au seul de ses camarades d'enfance qui vivait encore, à Sir H. Acland, à propos d'une nouvelle édition de l'*Oxford museum*. « Voici ce que je vous charge de dire à mes amis de l'Oxford muséum. Puisse Dieu bénir l'étude respectueuse et appliquée de la nature et de l'homme pour sa gloire, pour la meilleure éducation des riches, pour le bien de notre pays et pour l'utilité de toute l'humanité¹. » En 1897, ses admirateurs citaient ces mots de lui, tombés de ses lèvres, un jour où un ami attirait son attention sur les aquarelles de Turner, suspendues avec un soin si religieux, dans son cabinet de travail. « Les couleurs ! comme elles sont pâles et ternes maintenant : je ne les distingue plus. » Mais le plus souvent, J. Ruskin ne parlait ni ne lisait. Il marchait dans son cabinet de travail, ouvrait la bibliothèque, le tiroir aux dessins, l'armoire où sont cataloguées ses pierres. Il jetait un regard sur le livre, le dessin ou l'agate, et, tristement, il retournait à la fenêtre, pour regarder le lac scintiller. Il rêvait et attendait.

Il attendait que la mort, qui lui avait pris peu à peu toutes les qualités de son âme et tous les dons de son esprit ; qui avait éteint dans sa pensée sa prodigieuse facilité, son don d'évoquer les images et d'observer les faits ; qui avait brisé dans son cœur l'élan de son énergie croyante jusqu'à l'intolérance et fière jusqu'à l'aristocratie, le ressort de sa sensibilité, généreuse jusqu'au sacrifice et impressionnable jusqu'à l'inconséquence, — Ruskin attendait que la mort voulût bien achever son

1. H. W. Acland, *Oxford Muséum*, préf., p. 25.

œuvre : éteindre complètement la flamme de sa pensée, pour la rallumer ensuite au foyer éternel qui brûle près de Celui, auquel il avait accepté de consacrer sa jeunesse et à qui il avait dédié des pages si vibrantes. « Plus la vie m'a donné de désillusions, écrivait-il, plus elle devient pour moi solennelle et mystérieuse.... Ce n'était pas un nuage coloré, mais une nuée terrible et impénétrable, non pas un mirage, qui s'évanouissait à mesure que j'approchais, mais un pilier de la nuit, dont il était défendu d'approcher¹. » Pilier de la nuit, ajoutons-nous, qu'on lui défendait de quitter pour retourner à l'éternelle lumière.

Le jour de la délivrance arriva enfin le 20 février 1900. L'avant-veille, tandis que Mrs Arthur Severn lui lisait les *Jours Dorés* de Miss Edna Lyall, Ruskin se sentit fatigué et se coucha. Le samedi matin, il fut plus mal, et il s'endormit bientôt pour se réveiller dans l'Au-delà. Quelques heures plus tard, le soleil descendait à l'horizon. Mrs Arthur Severn se pencha pour regarder le spectacle du haut de la tourelle, qu'avait tant aimée celui qu'elle pleurait. La lumière éclatante illuminait les collines de sa splendeur, et les derniers rayons versaient, sur le lac, des flots d'étoiles. Les nuages groupés à l'horizon formaient je ne sais quel portique empourpré. Il sembla à la jeune femme en deuil que « les portes des Cieux s'étaient ouvertes pour recevoir le Maître dans la paix éternelle². »

1. *Sesame and Lilies*, p. 154.

2. *Times*, 22 janvier 1900.

LIVRE II

LA PENSÉE

CHAPITRE IV

Caractères généraux de sa pensée.

Trois caractères de sa personnalité intellectuelle :

- I. — Caractère concret de sa pensée. — En quoi il consiste. — 1° Preuves de son existence chez Ruskin : — Ses aveux. Sa haine de la philosophie. — Le caractère apparaît dans l'expression (les images; la terminologie); — dans la conception de l'idée (rôle de l'imagination; goût pour l'a priori, les abstractions réalisées). — 2° Conséquences de l'existence de ce caractère. — Défauts : absence de force de conception et de déduction, — les contradictions. — Qualités : Acuité de ses sensations; don d'analyse.
- II. — La foi morale. — Comment on retrouve, dans son œuvre, les deux caractères du protestantisme : le culte des âmes individuelles, la négation du libre arbitre. — Le sentiment religieux le prend tout entier. Explication de son intolérance. — Pourquoi il préfère, aux idées morales, les sentiments moraux. — Quel est son idéal de moraliste.
- III. — Son amour de la nature. — Caractères particuliers de ce sentiment. — Critique de la manière scientifique d'envisager la nature. — Chaque chose, animée ou inanimée, est le symbole d'une vérité morale. — Conséquences de cette théorie.

Que ces trois caractères de la personnalité intellectuelle de J. Ruskin sont inséparables les uns des autres.

Dans une lettre à Miss Beever, J. Ruskin écrivait ces lignes : « Je suis désolé maintenant, que mes deux nou-

veaux volumes soient sortis de l'imprimerie. Combien de livres j'ai écrits ! comme j'ai été cruel pour moi, et pour tous ceux qui auront à me lire¹. » Ses œuvres, en effet, couvrent plusieurs rayons d'une bibliothèque. Elles atteignaient le chiffre de 80 à 85 volumes, sans compter les préfaces, disséminées çà et là. Dans cette masse énorme d'ouvrages, tous les sujets sont abordés, sous toutes les formes, depuis le traité dogmatique en 5 volumes in-quarto, jusqu'à la conférence, les lettres, les mémoires, le roman, et même le dialogue. Cette activité ne se limite pas aux questions de théologie, d'art, d'économie politique, de géologie et de botanique. Ici, l'auteur se sert de ses connaissances grammaticales, pour analyser les dialectes écossais dont se sert W. Scott², comparer les termes qui, dans la Bible et les psaumes, servent à exprimer la nature de la révélation³. Plus loin, il s'essaie à la critique littéraire et étudie les caractères généraux des grands maîtres, qui agissent sur sa pensée⁴. Enfin, dans un de ses derniers livres, il consacre deux chapitres à étudier les diverses règles du blason⁵. Le lecteur, écrasé sous la masse de ces volumes, perdu dans le fouillis de ces sujets divers, est incapable de découvrir les caractères généraux et les idées dominantes de cette intelligence. Tout comme un voyageur, dans une ville d'Orient, ébloui par les couleurs, assourdi par les cris, s'égare dans les lacets des rues étroites, sans pouvoir dégager, de la multiplicité de ses sensations, une impression d'ensemble.

L'étude minutieuse que nous venons de faire de la vie de J. Ruskin nous fournira les points de repère,

1. *Hortus Inclusus*, p. 108.

2. *On the old Road*, p. 44, 46.

3. *Rock-Honeycomb*, p. 25.

4. *Fiction, fair and foul*, 1888.

5. *Eagle's Nest*.

qui nous permettront de classer les mille manifestations, de résumer les traits distinctifs de cette pensée si féconde. De même que le voyageur, après avoir parcouru le dédale sinueux des rues, monte sur une colline, pour dominer la ville et découvrir dans le cadre qui l'entoure, dans le périmètre des murs, l'originalité de sa physionomie. Trois caractères généraux, dus, l'un à sa nature propre, nous dirions, volontiers, à la race d'où il est sorti, l'autre à son éducation, le troisième à sa jeunesse, donnent à son intelligence son originalité, expliquent ses qualités, font deviner ses défauts. Une pensée concrète, tendue vers des idées morales, vivifiée par l'amour de la nature, telle est l'intelligence de J. Ruskin.

I

Il est, avant tout, profondément anglais. Dans son humour, dans son besoin d'action, qui lui faisait écrire : « Plus je découvre de styles, moins je m'en soucie. On peut obtenir davantage d'un homme en lui disant face à face dix mots, qu'en traduisant en lettres noires la pensée d'une vie entière¹; » dans son absence totale du sens du ridicule², nous retrouvons les traits distinctifs du peuple auquel il appartient³. Mais la race de Ruskin ne suffirait pas, pour expliquer le premier et le plus important des caractères de sa pensée. Nous nous trouvons en présence de cette partie de la personnalité, dont les recherches scientifiques sont incapables de deviner l'origine; de ces dons mystérieux, que nous pouvons développer ou corriger, mais que nous ne sau-

1. *Fors Clavigera*, 17, p. 333.

2. *Verona*, II, p. 48, 49. *Love's meinie*, p. 31. *Modern Painters*, vol. II, 2^e partie, 1^{re} section, ch. xv, première ligne, etc.

3. *A joy for ever*, p. 97. *Aratra Pentelici*, p. 101.

rions transformer, et qui, dès notre naissance, fixent les lignes générales de notre vie.

Les intelligences humaines peuvent se diviser en deux classes, si on les envisage dans la formation, comme dans l'expression de leurs idées. Les unes, quand elles veulent créer un concept, procèdent lentement. Ou bien de l'amas des sensations, elles induisent les caractères généraux qui formeront l'idée, ou bien d'idées déjà existantes, elles déduisent, par un enchaînement logique, l'idée nouvelle. D'autres esprits sont incapables de se plier à cette méthode sûre, mais lente. Une sensation, un sentiment fait brusquement jaillir l'étincelle de l'idée. C'est une intuition, et ils ne pourraient lier le concept nouveau aux sensations, ou au concept précédent, par une autre relation que celle de cause à effet : ils ont provoqué la décharge électrique de la pensée, voilà tout. Pour ces intelligences, l'idée conserve toujours quelques-uns des caractères de la cause, qui l'a fait naître. Elle est toujours plus ou moins sentiment, plus ou moins sensation. Seuls, les concepts, lentement mis au jour par les autres pensées, sont purs de tout contact, sont vraiment concepts, comme ces corps, qui, produits par de lentes combinaisons chimiques, semblent avoir perdu tout rapport avec leurs éléments primordiaux. — Quand ces esprits exposent leurs idées, il continuent à suivre deux voies distinctes. S'agit-il d'exposer, dans un livre, des pensées, des faits, l'un ou bien posera, à la première page, un principe, et en déduira, dans des chapitres distincts, les diverses conséquences, ou bien rattacherà la série des faits à certains caractères généraux ; — l'autre, incapable de s'astreindre à cette marche lente, mais sûre, donne libre carrière à son imagination, et procède par visions successives et distinctes. S'agit-il d'exprimer une idée, l'une de ces intelligences recherchera les mots qui, par leur caractère

abstrait, les phrases qui, par leur netteté, correspondent le mieux aux caractères de ses concepts; l'autre, s'efforcera de refléter, dans le titre, dans le choix des mots, dans la composition des phrases, le caractère sensible et concret de ses idées. Elle aura recours à l'image. De ces deux esprits, l'un rachètera, par la rectitude de son jugement et par la clarté de ses idées, ce qu'il y aura de sec et de monotone dans son style; l'autre s'efforcera de faire oublier ses contradictions et ses obscurités, par la vie et la variété de sa langue.

On peut dire de ces deux pensées, que l'une est abstraite, que l'autre est concrète. Descartes, par exemple, serait le type de la pensée abstraite. Ruskin est un exemple remarquable des lacunes et du charme des intelligences concrètes.

Dans bien des pages, écrites à cette période de sa vie, où il aimait à parler davantage de lui-même, Ruskin reconnaît, à maintes reprises, que l'imagination, la vision pour employer un terme plus exact, était le caractère particulier de sa pensée. « Je suis, au déclin de ma vie, chaque jour de plus en plus reconnaissant que mon esprit puisse, grâce à l'imagination, avoir des visions et soit exposé au noble danger de la désillusion, qui distingue l'intelligence spéculative des hommes, du sommeil des bêtes, dont l'instinct ignore les rêves. Mais j'ai pu, pendant tout travail actif, me servir ou non de la force de mon imagination contemplative, avec une maîtrise aussi parfaite que celle qu'a l'astronome sur son télescope. Je distingue les visions morbides, de celles qui sont saines, avec autant de netteté que le commun des mortels distingue le rêve de la veille¹ ». Plus loin, il revient encore sur « la force de l'imagination, qui purifie toujours, et dont l'absence souille

1. *Storm Cloud*, préf., p. V.

d'une manière tout aussi radicale¹. » Il la considère comme un des caractères principaux de sa personnalité, comme celui qui a contribué, beaucoup plus que ses théories, à le rendre célèbre. « Beaucoup d'hommes, dit-il, espèrent passer à la postérité, pour avoir découvert quelques vérités importantes, ou fondé quelque système... Je ne me suis jamais attaché à découvrir quoi que ce soit, me contentant de louer ce qui avait déjà été découvert. Aucun de mes disciples ne pourra jamais être un Ruskinien². » Ce qu'il reproche à certains hommes de talent, notamment à Voltaire, « dont l'œuvre est à la bonne littérature, ce que l'acide nitrique est au vin, ce que le soufre est à l'atmosphère³ » ; sa grande objection contre la science et la philosophie contemporaines, c'est de nier le rôle de l'imagination, de dessécher cette fleur de l'intelligence⁴.

En quoi consiste-t-elle donc ? Répond-elle bien à notre définition de la pensée concrète ?

Fuiletons quelques pages de J. Ruskin. Nous devinerons immédiatement son horreur du style, qui, par le choix des mots abstraits, et la clarté des propositions, s'efforce de traduire un concept pur. S'agit-il d'exprimer une idée générale, morale, historique, notre auteur s'efforce toujours d'écrire une phrase, qui, par la mélodie du son et la poésie de l'image, trahira le caractère particulier de ses idées concrètes. Prenons des exemples. — Ruskin veut exprimer une idée morale, la beauté de la paix sociale : il la symbolisera en une couronne d'olivier sauvage. « Vous ne pouvez la fixer, autour de votre tête, cette couronne, qu'avec les épines de sa dentelure. Mais telle qu'elle est, vous

1. *Fors Clavigera*, II, 34, p. 234.

2. Cité par E.-T. Cook, p. 3.

3. *The best hundred Books*, p. 9.

4. *Love's meinie*, p. 5. *On the Old Road*, I, p. 22, etc.

pouvez la gagner, pendant que vous vivez encore. C'est le symbole de l'homme chargé d'années, et du repos si doux. La liberté de l'âme, la bonté, la confiance absolue, l'amour récompensé, la vue de la paix des autres, et la charge de les consoler, tout cela, et le ciel bleu au-dessus de nos têtes, les douces eaux, et les fleurs de la terre, les mystères et les réalités innombrables des choses vivantes, sont des richesses, qui peuvent être encore à vous; richesses paisibles et divines, utiles, pour notre vie d'ici bas, tout en nous donnant peut-être des espérances, pour celle que nous attendons ¹. » La phrase se poursuit ainsi, pivotant autour de l'image centrale, qui traduit l'idée principale, tandis que les propositions se plient, se replient encore pour exprimer les idées particulières, qui la complètent. Il est impossible de les en séparer. Le groupe a jailli, tout entier, en même temps, de la pensée de Ruskin; et il n'a pas songé, un instant, à le décomposer, à l'analyser pour en classer les divers éléments, suivant un ordre méthodique et abstrait.

Prenons maintenant une idée historique. Les sociétés naissantes, par l'éclat de leurs jeunesses, la pureté de leurs fois, l'élan de leurs forces ressemblent au lys « aux feuilles en lames d'épées ». Sur cette première comparaison s'en greffent d'autres, et l'impression, moitié sentiment et moitié idée, se déroule, comme se déroulerait une émotion artistique ou musicale. De même que ces épées enferment le germe de la fleur, entre leurs bords aigus, la nation, au temps des rois et des premières guerres, est enfermée dans des bandes d'acier. Dans une seconde phase, la tige du lys s'élance : les bourgeons se forment, éclatent, çà et là, riches d'espérances. De même la force contenue d'un grand peuple

1. *Crown*, introd., p. 23.

naissant s'épanouit, au milieu des lames d'épée, et coule en fontaine de vie. C'est l'époque de la colonisation : tout bourgeon bat, avec vivacité, près du cœur central. Enfin apparaît la fleur. C'est l'âge de l'apogée, du travail par les mains, et de la chanson, sur les lèvres... Si le peuple est croyant, il récolte la moisson ; s'il est infidèle, la fleur garde son éclat un jour, et le perd le lendemain¹. La comparaison cesse brusquement. Pourquoi l'auteur s'arrête-t-il ? Ce qu'il nous expose, d'une manière aussi délicieuse, ressemble si peu à une idée abstraite, que l'on croit volontiers que la phrase va durer aussi longtemps que le chant d'un violon.

S'agit-il, enfin, d'exprimer un principe d'économie politique, Ruskin a recours à des termes plus brefs, mais toujours aussi colorés. S'il veut supprimer le fermage, il dira : « Peut-être les membres de l'aristocratie anglaise, comprendront-ils qu'il est de leur intérêt d'être leurs propres fermiers, des seigneurs bergers, de faire déborder la prairie sur le chemin et non le chemin sur la prairie, de faire éclater la lumière à travers les nuages de fumée, et de porter dans leurs mains, jusqu'aux murs néfastes de la Cité, ces dons de la Charité du Giotto, « la corne et les fleurs »² ». Quand il voudra parler de la circulation des richesses, il écrira : « La circulation de la richesse, dans une nation, ressemble à celle du sang dans le corps humain. Il y a un élan, donné au courant, que fait naître une émotion joyeuse, ou un exercice salutaire. Il y en a un autre, que provoque la honte ou la fièvre. Il y a une rougeur du corps, qui révèle la chaleur et la vie ; une autre qui présage la putréfaction³ ». Nous pourrions multiplier les exemples⁴.

1. *Economics.*, préf, p. 30 et 31.

2. *Fors Clavigera*, I, 9, p. 179.

3. *Unto this last*, p. 48.

4. Autres exemples. — *Idées d'Économie Politique : Unto this last*, p. 59, *Munera Pulveris*, p. 47, *id.*, p. 93. — *Idées morales : Crown*,

Élevons-nous d'un degré, pour en rechercher d'autres, où nous verrons la pensée de Ruskin s'efforcer non plus seulement de développer une idée à l'aide d'images, mais de transformer le caractère même du concept. Souvent son intelligence est obligée d'accepter une notion abstraite. Mais peu à peu, consciemment ou non, elle agit sur elle, la vivifie, la rend concrète. C'est ainsi que, dans ses traités d'économie politique¹, il remplace à chaque page *wealth* par *riches*, *land system* par *squires*. Souvent le travail de cette pensée se manifeste d'une manière plus précise encore. On la voit, se débattre avec l'idée abstraite, s'efforcer de la transformer. L'auteur veut montrer qu'il est difficile pour les historiens de préciser les limites d'une période, à cause des interprétations diverses que chacun donne des faits; il veut nous dire que la vérité des faits est violée. Entre la conception de cette idée aussi simple qu'abstraite et son expression, un travail se fait dans son cerveau, et de sa plume tombent ces mots, intraduisibles dans notre langue : *The literalness of them is turned topsy-turvy, inside out, over and over again*².

Que prouve, enfin, cette interminable terminologie, qui remplit des pages entières dans ses traités d'art, d'économie politique, de botanique, de géologie, sinon l'impossibilité où est Ruskin d'accepter les formules commodes, où l'humanité résume les caractères d'une idée³. Les intelligences des hommes éminents se ressem-

introd., p. 24. — *Idées diverses* : *Modern Painters*, vol. I, ch. 1 fine; *Lamps of architect.*, ch. II, début; *id.*, p. 340; *Stones of Venice*, vol. II, fine, etc., *Crown*, I, p. 63. *Ariadne florentina*, II, p. 45. *Munera Pulveris*, p. 88. *Lectures on art*, VII, p. 225.

1. *Unto this Last*, p. 40, *Fors Clavigera*, IV, L. 44, p. 166, etc. *Id.*, I, L. 15, p. 291 et 292.

2. *Ariadne florentina*, p. 63.

3. *Laws of Fiesole*, p. 108. — *Eagle's Nest*, p. 5. — *Val d'Arno*, p. 50. — *Lect. on art*, p. 211, etc.

blent toujours plus ou moins, leurs sensibilités, seules, les différencient. Si donc, les idées de J. Ruskin avaient été purement intellectuelles, il aurait pu continuer à se servir des termes ordinaires. Deux architectes peuvent utiliser les mêmes briques, pour construire deux édifices différents. Mais comme les idées de Ruskin participent de sa personnalité toute entière, sont imprégnées de sa sensibilité, marquées de caractères particuliers, il ne peut les exprimer qu'avec des mots nouveaux ; ou, s'il conserve les formules anciennes, il doit, tout au moins, rappeler qu'il les prend dans un sens différent. Ruskin est un architecte qui ne construit de maison, qu'avec des briques spécialement pétries pour lui. Ce soin de définir, cet abus de la terminologie ¹ ne s'expliquent, ni par une habitude de son enfance ni par des prétentions scientifiques, mais par la nécessité où il se trouve de donner aux mots l'originalité de ses idées.

Élevons-nous d'un degré encore. Après avoir découvert dans la manière dont il exprime les pensées, dont il transforme les notions abstraites, des preuves de la nature concrète de son intelligence, essayons de retrouver ce caractère dans la conception même de l'idée et du livre. Plaçons J. Ruskin sur un terrain qui le force à examiner des concepts purs, et analysons le travail de son esprit.

Il étudie les principales facultés de l'âme humaine. Il semble qu'il soit en face d'un des problèmes, où l'imagination sera inutile ². Des faits observés, il faut dégager,

1. Pourquoi Ruskin, ce grand esprit sans affectation, emploie-t-il toujours des majuscules ? Pourquoi grandit-il volontiers les objets, par ce procédé typographique ? C'est que ces lettres individualisent, personnifient. — C'est imaginatif. — Nous avons là une dernière preuve du caractère concret de sa pensée.

2. *Eagle's Nest*, p. 36 et 37, autre ex., *id.*, p. 78, autre ex., *Modern Painters*, vol. II, section II, chap. III : L'imagination pénétrente personnifiée.

à l'aide du raisonnement, les traits distinctifs qui permettront de distinguer et de classer les diverses facultés. L'auteur tourne la difficulté. Dès qu'il croit en avoir découvert une, il la personnifie pour permettre à son imagination de s'associer à ce travail d'analyse. « Sophia, dit-il, recherche dans toutes choses leurs rapports avec la vie, considérée dans son ensemble, bestial et humain. Comprenant quel est le but fixé à la vie, elle concentre tout son intérêt et toute sa force sur l'humanité, opposée à l'animalité, qu'elle doit gouverner, et distincte de la divinité, qui la gouverne, et qu'elle ne saurait concevoir ». Quelquefois, l'imagination l'entraîne, il oublie la portée de ces symboles, et il écrit : « Prenez l'exemple, que je vous donnais dans ma dernière leçon, des divers sentiments avec lesquels un littérateur, un savant, un artiste contemplerait l'orage déchaîné sur le temple de Pœstum. Le savant penserait à l'origine de l'électricité; l'artiste, à la lumière des nuages; le littérateur, à leurs rapports avec les pouvoirs de Zeus et de Poseidon. Voilà donc Épistèmè, Techné et Noûs. Et maintenant que fera Phronésis? Phronésis ouvre son parapluie, et rentre chez elle, aussi vite qu'elle peut¹. » Sans se préoccuper de l'étonnement du lecteur, Ruskin va son chemin, accumule personnifications sur personnifications, et, enchanté du procédé, l'étend aux questions scientifiques. Veut-il, dans un de ses meilleurs livres d'Économie politique, étudier les relations du travail et du capital, il imaginera deux fantômes, la Dame de Volupté, et le Seigneur du Labeur, les évoquera devant ses yeux, et analysera leurs rapports². Quelques pages, plus loin, il parle de ceux qui « servent la mort et Obéissent au Seigneur du gaspillage, » il les compare

1. *Eagle's Nest*, p. 31.

2. *Unto this last*, p. 103, *id.*, p. 120.

aux hommes, qui « Servent la sagesse, et Obéissent à la Dame de l'épargne. » Quand il expose ses théories artistiques, il lui arrive souvent de créer deux écoles, pour symboliser deux idées opposées ¹. Quelque merveilleuse que soit cette imagination, sa puissance de personnification a des limites.

Mais il lui reste un dernier moyen pour échapper à l'abstraction. Dans un de ses livres, Ruskin reproche à la science moderne, « de n'avoir jamais vu la différence entre la laideur et la beauté absolue, entre la décence et l'indécence absolue, entre la gloire ou la honte absolue, entre la folie et le bon sens absolu ². » Ruskin réclame le droit à l'*à priori*. Quand il ne peut ni exprimer un concept par une image, ni symboliser en un être vivant une notion abstraite, il prend cette idée, qu'il est difficile de rendre concrète, l'isole de toutes ses conséquences, l'envisage en elle-même. Lui qui condamnait toute philosophie, il emprunte un de ces procédés. Il s'envole, comme un métaphysicien, dans les régions éthérées de l'esprit, où les idées brillent, distinctes des faits d'où elles sont sorties; et il contemple longuement, nouveau Platon, le beau absolu, la valeur absolue ³. Il n'y a là rien qui puisse nous surprendre. L'*à priori* n'est-il pas l'imagination de la pensée pure? La métaphysique n'est-elle pas la poésie de la philosophie?

Cette intelligence, qui révèle son caractère concret quand elle crée une idée, le montre avec plus de clarté encore quand elle conçoit le sujet et le plan d'un livre. Inutile ici de recourir à des analyses obscures. Ruskin résume toujours, dans le titre, l'idée générale de son ouvrage : « Je ne suis pas aussi bizarre dans le choix de mes titres qu'on veut bien le dire, nous dit-il. Je m'efforce

1. *Lect. on art*, p. 182, 183.

2. *Proserpina*, p. 101.

3. *Munera Pulveris*, p. 12. *Modern Painters*.

d'exprimer, d'une manière concise, le but que je me suis proposé dans mon livre ¹. » Or ce sujet est toujours résumé en une image. Qu'est-ce à dire, sinon que la conception du livre ne se présente pas à sa pensée progressivement, par plans successifs, coordonnés autour d'un pivot central. A qui n'est-il pas arrivé, dans une ascension, d'atteindre brusquement une éminence isolée, et de voir tout d'un coup se dérouler, dans son ensemble, la houle des moissons dorées? Il en est de même pour l'intelligence de Ruskin. Courbé, il semble sommeiller. Brusquement, il se lève, il ouvre les yeux, et il découvre en un instant, dans leur ensemble, les champs où il va semer la moisson des idées. Cette vision, il en traduit la note dominante dans ces titres, qui sonnent si étrangement aux oreilles du lecteur surpris. *Love's meinie*, « les servants d'amour », nous dit la tendre émotion, avec laquelle il parlera des hirondelles, en même temps qu'il nous exprime le caractère presque humain qu'il trouve à ces amies de notre « home ² ». *Les deux sentiers*, ces trois mots résument en une image les différences qui séparent les œuvres contemporaines de l'art idéal rêvé par Ruskin. *Les flèches du carquois*, rappellent en termes saisissants, le but de ces conférences qu'il multipliait, de ces lettres dont il inondait les journaux. En donnant à ses dernières brochures de combat le nom de *Fors Clavigera*, il croyait rappeler au lecteur, avec limpidité, les idées de justice (le porteur de massue est Hercule), de patience (le porteur de clefs est Ulysse), et de respect des lois (le porteur de dons est Ulysse), dont il s'efforçait d'être le champion ³.

Nous avons donc retrouvé le caractère *sensible* de la pensée de J. Ruskin aux divers stages du travail de

1. *Ar. Florentina*, p. 24.

2. *Love's Meinie*, préf.

3. *Fors Clavigera*, vol. I, lettre 2, p. 20 et 21.

l'intelligence, depuis la création de l'idée, jusqu'aux derniers détails de son expression. En étudiant maintenant les résultats heureux ou malheureux de cette disposition naturelle, nous pourrions analyser, avec plus de précision encore, le caractère visionnaire, imaginaire, de cette intelligence.

Cette prédominance de l'élément sensible sur l'élément rationnel de la pensée, donne à notre auteur une réelle infériorité, dès qu'il veut faire œuvre de philosophe, — créer un concept, l'exprimer d'une manière complète, claire et précise. Nous avons déjà signalé son embarras devant les notions abstraites, ses efforts pour les rendre concrètes. Éclairons, cependant, par de nouveaux exemples, la difficulté qu'il éprouve à concevoir et à traduire une idée pure. Sa pensée ne semble fonctionner que sous le stimulant d'une sensation ou d'un sentiment. Si les nerfs ou le cœur vibrent, l'imagination prendra son essor et créera un jet de pensées, qui éclateront en mots de flamme¹. Mais dès que Ruskin parle d'un problème dont la solution rationnelle ne saurait être découverte qu'après de patients et méthodiques efforts, inquiète ses lecteurs, et désole ses amis. Veut-il discuter le libre arbitre, il puisera des objections dans des souvenirs de botaniste, de géologue², dans des anecdotes historiques, jamais dans une analyse approfondie de la question³.

C'est là ce qui explique la supériorité de la partie critique sur la partie créatrice de son œuvre. On ne lit jamais ses attaques contre l'art de la Renaissance, contre l'économie politique classique, sans être ébranlé, sans admirer la vigueur des objections et la fougue du

1. Ex. : *Crown of Wild Olive*, p. 4 à 10.

2. *Seven Lamps*, 1^{re} édition, p. 183 à 4.

3. *Fors Clavigera*, 1^{re} édition, lettre 76, p. 101, 103, vol. III. Autre ex. : *Crown*, p. 11, p. 15, voir Robertson, p. 189 et suivants.

style. Mais d'autre part, si on étudie ses théories propres, on est immédiatement frappé de leurs lacunes et de leurs contradictions. Pourquoi Ruskin, quand il veut à son tour construire, semble-t-il avoir oublié les richesses de sa fécondité, et les ressources de sa facilité? C'est que, dès qu'il critique, il attaque avec passion : le lien entre la pensée et la sensibilité est intime, l'idée est éminemment concrète. Au contraire, quand il crée, il doit déduire, classer; le raisonnement fait plus que l'imagination, l'idée est abstraite.

Le caractère sensible de la pensée de Ruskin nuit donc à sa conception de l'idée pure; elle nuit également à son expression. S'il est souvent incapable de concevoir avec force une idée abstraite, il lui est plus souvent impossible de l'exprimer, d'une manière complète et claire. Les images sont un tel besoin de son intelligence, qu'il lui arrive parfois de se laisser éblouir par leur chatolement étincelant, au point d'oublier le point de départ. L'idée disparaît sous un de mots harmonieux. Un seul exemple suffira : « Au lieu de vous conduire comme des hirondelles, ou des rouges-gorges, vous devriez vous conduire comme ces oiseaux, sur le dos desquels nous lisons l'Évangile, les aigles. Or, le Dieu du jardin fit les serres des aigles pour eux, et vos doigts, pour vous; et, si vous vouliez faire le travail de vos doigts avec les doigts qu'il vous donna, vous trouveriez sûrement, en vous même, la récompense. Mais, au lieu de doigts, vous désirez avoir des serres; non pas de ces griffes courtes au bout des doigts, comme en a l'Injustice de Giotto, mais de longues serres qui atteignent à des lieues de distance; et vous vous mitez à fabriquer des serres à longue portée. Cette fumée qui cache le soleil et déshonore le ciel, cette obscurité égyptienne qui nous enveloppe, que vous créez, singuliers héritiers d'Israël, pour que la lumière n'éclaire

pas vos actions, ne sont pas plus honorables, parce qu'elles sont vomies par les hauts fourneaux, où vous fabriquez vos armes de guerre¹. » Ces neuf images, que Ruskin a cru nécessaires pour exprimer une idée, la masquent tellement, qu'il devient impossible au lecteur de la saisir avec précision. Trop souvent², pour n'avoir point voulu concevoir avec force et exprimer d'une manière abstraite, Ruskin finit par éteindre la flamme même de l'idée.

La vigueur dans la création du concept est la condition nécessaire de tout raisonnement sûr et de tout enchaînement logique. Quand une intelligence conçoit chaque idée particulière avec précision, l'exprime avec netteté, elle est capable, dès qu'elle se trouve en présence d'un livre à écrire, de dresser un plan méthodique; dès qu'elle accepte de nouvelles idées, de les exposer sans combattre les anciennes. Une pensée forte ne se contredit jamais. Elle n'accepte pas un concept sans s'être convaincue de sa vérité, sans l'avoir comparé aux notions précédemment acquises, et sans lui avoir fixé une place dans la hiérarchie de ses idées.

« Les erreurs dans lesquelles je puis tomber, écrivait Ruskin³ ne sont pas des déductions irrationnelles; je puis ne pas comprendre le sens d'un symbole, mais je ne puis pas tirer une conclusion inconséquente. » Et cependant, trois années auparavant⁴, il avait déclaré que l'étude de la Logique, comme celle de la Grammaire et de la Rhétorique « étaient absolument indignes d'un travail sérieux » et qu'« elles rendaient nécessairement ceux qui s'en occupent, incapables de hautes pensées et de nobles émotions ». Quand il prononçait cette con-

1. *Fors Clavigera*, I, L. 42, p. 230.

2. *Fors Clavigera*, I, L. 4, p. 58, L. 7, p. 127, L. 7, p. 134, etc.

3. *Modern Painters*, vol. III, préf., *in fine* (1856).

4. *Stones of Venice*, II, p. 405 (1859).

damnation, maudissait le classicisme, Ruskin obéissait vraiment au cri de son cœur. Logique, il ne le fut jamais. Chacune de ses idées est une belle fusée, qui s'envole dans la nuit de sa pensée, éclate en projetant les mille étincelles de ses conséquences, et puis s'éteint, sans ressembler à celle qui l'a précédée, ou à celle qui la suivra. Par cela même qu'il était incapable, par la nature concrète de sa pensée, de concevoir avec force et d'exprimer avec clarté, il lui était impossible de composer et de déduire.

Les théories de Ruskin sur la composition n'ont jamais varié et sont restées profondément originales. Dans ses *Peintres modernes*, il nous disait déjà, qu'il était bien décidé « à s'occuper fort peu de ficelles, à ne pas classer ses chapitres... d'après une division soigneuse du sujet ¹ ». Et dans le dernier volume de *Fors Clavigera*, il exprimait la même idée sur un ton plus prophétique ² : « On n'a jamais fait de grandes œuvres en composant, arrangeant des chapitres et en divisant des volumes, mais seulement en obéissant au même instinct divin avec lequel l'oiseau construit son nid.... Le don de créer une œuvre noble n'est jamais donné, qu'avec un instinct concomitant, celui de la loi morale, instinct si sévère, que la justice apparemment trop complète et trop idéale qu'elle proclame, a regu partout le nom de justice poétique, — la justice conçue, uniquement, par des hommes d'une force d'imagination consommée. » Toute une théorie se cache sous ces envolées lyriques. Pour dresser le plan d'un livre, il suffit de décrire la vision du sujet. Il est parfaitement inutile de classer et d'enchaîner logiquement les idées. Nous ne nous attardons pas à discuter cette thèse : les résultats suffisent pour la condamner.

1. *Modern Painters*, vol. III, ch. I.

2. *Fors Clavigera*, IV, L. 83, p. 246.

Qu'un lecteur ouvre n'importe lequel des 80 volumes écrits par Ruskin : au bout de la troisième page, il perdra de vue le fil des idées. Il pourra être charmé, ému. Il ne sera jamais convaincu. En vain, s'efforcera-t-il de retrouver l'enchaînement des pensées, il ne pourra que dégager une impression dominante. Dans les *Peintres Modernes*, le numérotage des sections des chapitres et des paragraphes donne l'illusion de la composition. Si le lecteur réfléchit, il découvrira vite que ces divisions ne répondent à rien. L'auteur n'avouait-il pas ingénument : « J'ai terminé mon dernier chapitre, pour donner au lecteur le temps de respirer, nullement parce que le sujet était épuisé¹. » Cet aveu, chacune des pages en prouve la sincérité. Ici, Ruskin recommencera, à propos d'un détail du paysage, l'historique minutieux qu'il venait de terminer quelques pages plus haut. Là, dans une conférence qui a des prétentions à l'unité, il parlera successivement, sans qu'il soit possible de saisir le lien entre ces divers sujets, du Campo-Santo, de Giovanni Pisano, de sa fortune personnelle, de la destruction des tombes des papes, du procédé de démolition de Giovanni Pisano, de la géographie de l'Italie, des rapports du pape, de l'Allemagne, de la France et des Sarrazins, de Carlyle, du christianisme au moyen âge et de *quibusdam aliis*². Dans un traité d'économie politique, il sera incapable d'esquisser une classification scientifique, car il faudrait pour cela comparer, classer et déduire³. Cette absence de force dans le raisonnement et partant de clarté dans la composition, ont empêché Ruskin de dresser le bilan de ses idées, de fixer à chacune sa forme définitive, de comparer, avant de les accepter, les nou-

1. *Modern Painters*, vol. III, p. 235.

2. *Val d'Arno*, lect. II.

3. *Munera Pulveris*, ch. 1.

velles aux anciennes, de donner à leur ensemble l'aspect d'un édifice harmonieux. Pour n'avoir pas défini ses pensées avec clarté, il lui arrivera d'exposer les mêmes d'une manière différente. Pour n'avoir pas précisé ses théories générales, pour ne pas s'être imposé une méthode et un critérium, il lui arrivera de condamner ce qu'il a admiré, d'accepter ce qu'il avait déjà rejeté. Nous montrerons dans d'autres chapitres comment ses idées générales se contredisent les unes les autres. Nous ne citerons ici que de courts exemples. Après avoir condamné maintes fois la mythologie, notre auteur, un beau jour, en fait l'éloge ¹. Ici il prône le respect minutieux de la vérité, là il loue Turner d'avoir su sacrifier le détail à l'ensemble ². Dans sa théorie sur la richesse, il déclare que la valeur est intrinsèque, et il ajoutera deux pages plus loin, « qu'elle dépend pour devenir effective d'un certain degré de force vitale chez le possesseur » ³. Si J. Ruskin veut porter un jugement, il sera incapable de dégager de son impression présente ce qu'il y a d'immuable, de définitif, et le lecteur étonné relèvera les plus naïves contradictions. « Un vrai ciel de Claude Lorrain est certainement plus que parfait et au-dessus de tout éloge, au point de vue de la qualité de l'air ». « Ses mers sont les plus fins exemples de peintures maritimes dans l'art d'autrefois ⁴ ». « Ses feuillages, dans les plans du milieu, sont la partie la plus délicate et la plus vraie de ses tableaux et donnent, au bout du compte, le meilleur exemple de bon dessin qu'on puisse trouver dans l'art ancien ⁵. » Et cependant, l'artiste qui nous a laissé

1. *St. of Venice*, vol. I, p. 150.

2. *Modern Painters*, vol. IV, p. 23. *St. of Venice*, vol. II, p. 372.

3. *Munera Pulveris*, p. 28, 31.

4. *Modern Painters*, I, p. 203, 340.

5. *Id.*, p. 394.

ces cieux, ces mers, ces feuillages, « n'a rien fait dans ces tableaux qui ressemble à la vérité¹ ». « Et le travail de Claude peut-être mis de côté². » Arrêtons-là nos citations³. Ruskin disait un jour en souriant : « Je ne puis jamais traiter proprement un sujet, si je ne me suis pas contredit au moins trois fois⁴. »

Quelques éloquents admirateurs ont expliqué ces inconséquences non par une lacune de la pensée, mais par une qualité de la sensibilité. « On a appelé, écrit l'un d'eux, contradictions, les ardeurs de Ruskin pour toutes les vérités qu'il a cru découvrir les unes après les autres; inconstances, ses affections pour toutes les grandes œuvres.... Si l'on veut être à la fois juste et compréhensif on appellera tout cela d'un seul mot, qui explique tout Ruskin et qui est le troisième caractère de sa physionomie : la franchise⁵ ». Il est heureux qu'une aussi belle et dangereuse qualité ait manqué aux grands penseurs, que l'humanité admire. Elle les aurait rendus incapables de construire cet harmonieux édifice d'idées, vers lequel les hommes aiment à reporter leurs intelli-

1. *Modern Painters*, vol. II, p. 151.

2. *Id.*, vol. III, p. 332, 333.

3. Autres exemples de contradictions : — Sur l'ornementation, *Edinburgh Lectures*, p. 130 et 83; *Modern Painters*, partie III, section II, chap. iv § 4, deux fois dans le même chapitre. — Sur Claude Lorrain, *Modern Painters*, partie II, section I, chap. vii § 4 *id.*, § 14, *Edinburgh Lectures*, p. 171. *Modern Painters*, partie IV, chap. xviii § 22. — Sur l'anatomie, *St. of Venice*, et *Eagle's Nest*, p. 176. — Sur l'école coloriste et le clair-obscur, *Ariadne Florentina*, p. 296. — Condamnations de la peinture hollandaise, mais éloge des Préraphaélites. — Condamnation du conventionnalisme chez les peintres du xvi^e siècle, mais éloge du conventionnalisme chez Giotto, et les Prégioottesques.

Varia. — 1^o *Modern Painters*, vol. I, p. 120, et vol. II, p. 193. — 2^o *Seven Lamps*, p. 17, et *Modern Painters*, vol. III, p. 116-117. — 3^o *Modern Painters*, partie III, section II, chap. iv et II, et préface à la deuxième édition, p. 23, etc.

4. *Cambridge. Inaug. soirée*, p. 20.

5. R. de la Sizeranne, *J. Ruskin*, p. 59.

gences, pour apprendre à penser. La sincérité naturelle de J. Ruskin, les évolutions inévitables chez un homme, qui a tant travaillé et écrit, peuvent être des circonstances atténuantes : elles ne sont pas des explications. L'origine de cette lacune intellectuelle ne saurait être qu'intellectuelle. Ce dernier défaut a sa source dans le caractère concret de son intelligence.

Chez les esprits trop abstraits, la pensée souvent, nuit à la sensibilité, la comprime et l'éteint. Dans les natures comme celle de Ruskin, au contraire, la sensibilité s'épanouit librement, conserve jusqu'au dernier jour sa richesse et son acuité, pénètre enfin l'intelligence, lui donne un peu de sa souplesse et de sa vie.

Nous avons déjà parlé de la finesse de ses sensations, de la sureté de ses analyses. Il nous suffira ici de préciser ces deux points. Ces qualités si rares se révèlent surtout, dans les chapitres des *Peintres modernes*, où il analyse les divers éléments de la beauté de la nature. Nous connaissons peu de pages aussi merveilleuses, que celles consacrées à l'étude de l'eau, cet élément aussi mystérieux, et insaisissable, que l'âme humaine. Elles sont trop longues, pour que nous puissions les résumer. Nous ne citerons qu'un extrait de son journal¹ : « 17 mars. Quatre heures. Vers l'est, l'eau est calme et réfléchit le ciel et les vaisseaux. Mais voici des particularités. Le ciel qui est bleu pâle est également bleu pâle dans l'image réfléchie, mais d'un bleu un peu plus sombre. Les coques noires des navires sont réfractées en vert pâle, couleur de l'Océan, c'est le ton ordinaire de l'eau au soleil. Les mâts oranges des barques, mouillés par une averse riante, sont reflétés sans changement de couleur, mais avec un peu moins d'éclat. Un navire a

1. *Modern Painters*, vol. I, p. 326.

une ceinture blanche, un autre une ceinture rouge (courant horizontalement, aurais-je du dire, autour des plats bords) : l'eau ne s'en préoccupait pas ». Et Ruskin continue ainsi à noter, avec une précision mathématique, ses sensations visuelles. Ceux-là seuls peuvent comprendre ce qu'il y a de remarquable dans ces lignes, qui se sont assis parfois, en rêvant, au bord de l'eau, ont observé le combat des rides, suivi les rayons du soleil, assisté à leurs efforts pour pénétrer les masses de feuilles, atteindre la surface liquide, les ont vus se réfracter en paillettes de feu sur les petites vagues, comme désolés de n'avoir pu atteindre les bas-fonds mystérieux ; et qui, rentrés chez eux, ont essayé de ressusciter dans leur mémoire et de traduire sur une page blanche ces mille sensations fugitives. Ce don rare d'analyse, Ruskin sait-il l'utiliser quand il veut déchiffrer l'énigme d'une vie humaine ? Sans doute il a tracé de jolis portraits. Ceux de sa mère, de sa vieille bonne sont exquis. Celui de M^r Joseph Severn, l'ami de Keats, un de ces anglais romantiques fixé en Italie, est de premier ordre¹ : « M^r Severn comprenait chaque individu compatriote ou étranger, laïque ou ecclésiastique, dans ce qu'il avait de mieux en lui et ne voyait jamais que ses bons côtés. Ce qui mettait les autres hors d'eux-mêmes n'était pour lui qu'une partie plaisante de la nature des choses, qui voulait que le pape fût à Saint-Pierre, et les mendiants sur les marches du Pincio. Il pardonnait au Pape sa papauté et respectait la barbe des mendiants. Il sentait que les escaliers du Pincio, d'Ara-Coeli, de Saint-Jean de Latran et du Capitole conduisaient également au ciel. Tout le monde y montait d'une manière ou d'une autre ; mais en attendant chacun pouvait être heureux, là où il se trouvait. D'une sagesse pleine de légè-

1. *Præterita*, II, p. 67.

reté, d'un esprit plein de grâce, d'une sensibilité pleine de délicatesse, aujourd'hui il allait en conciliabule avec les cardinaux; demain, il partait pour un pique-nique à Campagna, avec les plus charmantes « belles » de la Société anglaise. Il prenait tous les cœurs dans le filet d'or de son amabilité, et de sa bonne volonté; comme si la vie n'était pour lui, que le refrain joyeux de sa chanson favorite : *Gente e qui l'uccellatore.* »

Quel que soit le talent révélé par ces lignes, J. Ruskin trace peu de portraits dans son œuvre. Il évite les études psychologiques et quand il fut amené à les aborder notamment pour étudier le rôle de l'imagination dans l'art, ces tentatives ne furent pas heureuses. Il aurait été un lamentable romancier¹. Comment expliquer cette apparente contradiction? Pour trouver la solution, il suffit de relire les lignes que nous venons de citer. Elles sont avant tout objectives. Il voit les personnages du dehors, dessine des silhouettes plutôt qu'il ne fait des analyses. Ruskin n'avait à aucun degré le don de l'observation subjective². Et en effet, noter une sensation, scruter un sentiment, sont deux choses différentes. La sensation est infiniment plus objective que le sentiment, parce qu'elle est plus matérielle dans son essence et plus extérieure dans son origine. Le sentiment naît, se développe et vit dans le domaine de la conscience. Il lui emprunte ses caractères spirituels et mystérieux. Sans rival pour saisir les manifestations extérieures de la vie des choses, comme de la vie de l'âme, Ruskin se montre inférieur, — les deux points sont inséparables, — dès qu'il s'agit de rechercher, en philosophe, le principe des choses, ou de découvrir, en psychologue, l'origine d'un sentiment. Il

1. Thèse contraire : A. Kitchie, p. 93.

2. Cons. chap. I, § v.

le reconnaissait lui-même, quand il écrivait : « Je ne puis pas davantage écrire une nouvelle que composer un tableau ¹. »

Les hommes qui analysent le mieux ne sont pas ceux qui vibrent le plus, et la critique, que nous venons de formuler, ne diminue pas notre admiration pour la sensibilité de Ruskin. Elle s'épanouit avec une telle richesse, qu'elle donne à la pensée un peu de sa grâce et de sa vie.

Trop d'esprits, à force de n'accepter que des concepts, de s'astreindre à des méthodes rigoureuses, ne sont plus que des machines à idées. Incapables de varier leur tâche, aveuglés par la lumière pure de l'idée, ils manquent de souplesse. La pensée de Ruskin au contraire, parce qu'elle refuse de se plier pas aux exigences du raisonnement, ne considère point comme une vérité définitivement acquise ce qu'elle vient d'exprimer, peut traduire d'une manière plus complète nos créations intellectuelles, les embrasser toutes pêle-mêle. C'est au lecteur à trouver le fil d'Ariane qui lui permettra de suivre, sans s'égarer, cette souple intelligence dans le labyrinthe de ses fantaisies. Enfin, parce que l'auteur ne limite pas ses études à tel ou tel genre d'idées, ne suit pas pour penser la même marche, préfère toujours les concepts particuliers aux concepts généraux, il donne à son esprit une vitalité intense². Quand on a lu ses livres, on ne voit pas se dessiner, avec clarté, les lignes précises de l'édifice de ses idées. Mais dans chacune de ses pages, on sent vibrer une intelligence, qui lutte pour apprendre et expliquer. Ces deux qualités, la souplesse et la vie, sont précisément celles, qui font pardonner le plus de défauts, parce qu'elles donnent à

1. *Modern Painters*, I, p. 57.

2. *Modern Painters*, I, p. 57.

l'intelligence, la grâce de l'abondance et le charme de la variété.

Le charme, voilà le mot qu'arrachait aux auditeurs la parole chaude et colorée de J. Ruskin, la tristesse passionnée de son regard et la douce séduction de son sourire. C'est encore ce mot qui revient sur les lèvres, quand on analyse les qualités et les défauts de cette intelligence riche mais sans profondeur, facile mais sans clarté, curieuse mais sans force, — pour tout dire en un mot, de cette pensée concrète.

II

Voyons maintenant quelles seront les idées, qu'elle se plaira surtout à évoquer.

Nous avons insisté sur son étude de la Bible. Il la connaissait si bien, qu'un jour, à Venise, un petit mendiant, qui vendait dans la ville déserte, des figues desséchées, lui arracha des larmes, parce qu'il lui rappelait les versets de l'Écriture : « Les étoiles des cieux tomberont sur la terre, comme un figuier sème ses dernières figues, lorsqu'il est agité par un vent violent¹. » Nous avons analysé l'évolution de ses sentiments religieux, montré que, sauf pendant quinze ans, il était toujours resté fidèle à cette foi chrétienne, dont il a dit éloquemment l'influence bienfaisante. « Tout notre bonheur et toute l'énergie de notre force d'action dépendent de ce fait : pouvons-nous respirer et vivre dans ce nuage, heureux de le voir s'entrouvrir ici, se fermer là, satisfaits de saisir, à travers ses nuées les moins épaisses, dans une éclaircie passagère, la substance permanente des choses, comprenant que, même dans ce mystère voulu, il y a

1. *Fors Clavigera*, vol. I, L. 20, p. 387.

quelque chose de noble, nous réjouissant de ce que ce voile charitable soit étendu là où la lumière crue nous aurait blessés, et la clarté absolue ennuyés¹. »

Deux idées générales caractérisent cette foi presbytérienne : le culte des consciences individuelles, et la croyance au déterminisme. L'une et l'autre sont, au fond, une même protestation de l'individualisme contre la solidarité et la hiérarchie catholique. Proclamer que le sort d'une âme est fixé de toute éternité, ou bien rappeler aux hommes que l'individualité git dans l'âme, que c'est en elle que Dieu se révèle à l'homme, c'est nier avec autant de précision, la nécessité d'un intermédiaire entre Dieu et l'homme.

Ces deux théories essentielles se retrouvent dans l'œuvre de J. Ruskin.

Il est venu rappeler aux hommes, dit pompeusement un de ses disciples, « la sainteté de la vie individuelle². » Au lieu de s'adresser aux intelligences en général, ou à la société prise dans son ensemble, il s'attache aux âmes particulières. C'est en elles qu'il faut chercher l'origine des différences entre les hommes. Tout est donné, et tout, de plus en plus, devrait être donné à l'homme, pour réaliser ce qu'il y a de profond et d'original dans l'âme. C'est par l'existence d'individualités, honnêtement développées, qu'une société peut vivre. Elle est chaque jour sauvée par elles, régénérée par leurs exemples, rafraîchie par leurs fois. De cette conception découlent les théories de J. Ruskin sur la supériorité du style gothique, grâce à sa variété incessante, qui traduit mieux les pensées et les sentiments des âmes individuelles, — sur l'ornementation, dont les dessins ne devront être que l'expression des fantaisies de chaque ouvrier. Nous verrons enfin que toute son

1. *Modern. Painters*, IV, 69.

2. *Japp.*, p. 198.

Économie politique est également basée sur le respect de l'individu.

Ruskin, c'est là un second point, n'a jamais cessé, même aux heures de doute, d'affirmer sa foi en la prédestination, cette seconde idée générale du protestantisme. La première condition pour croire qu'il y a un pouvoir dans le ciel, disait-il, est de voir la trace d'un pouvoir sur la terre. Pouvoir, c'est-à-dire non pas le résultat d'une loi physique, mais de la domination d'un élément spirituel. Cette domination, il la découvrait partout autour de lui¹. Il est convaincu que nous ne pouvons transformer par nos efforts les caractères reçus en naissant : chacun vient au monde avec sa vie entière dessinée à l'avance². Sans doute, nous devons travailler, mais « les résultats naturels de ce labeur seront toujours les choses que Dieu a voulu que cet homme fit. Ni agonies, ni surmenages ne permettront de faire mieux³. » J. Ruskin est allé plus loin. Il a considéré la croyance au libre arbitre comme néfaste, et dans maints passages, il l'a attaquée avec une violence farouche. Dans un de ses premiers livres, il écrivait déjà : « Cette idée est le plus traître de tous les fantômes... Rien de semblable n'existe dans l'univers. La liberté ne saurait jamais exister. Les étoiles ne l'ont pas ; la terre ne l'a pas ; la mer ne l'a pas, et nous autres hommes nous en avons la caricature et l'image, comme notre plus lourd châtiment⁴ ». Beaucoup plus tard, il reprend la même thèse sur le même ton : « Depuis le ministère de l'archange jusqu'au travail de l'insecte, depuis le balancement des planètes jusqu'à la gravitation d'un grain de poussière, la force et la gloire de toute créature, de

1. *Old Road*, I, p. 691.

2. *Lectures on art*, p. 4. *Love's meinie*, p. 46.

3. *Old Road*, I, p. 243.

4. *Lamps*, p. 362.

toute matière, consistent dans leur obéissance et non dans leur liberté. Le soleil n'a pas de liberté, une feuille morte en a beaucoup. La poussière, dont vous êtes formés, n'a pas de liberté. La liberté viendra avec sa corruption¹ ». Quelle que soit la véhémence de ces objurgations, elles paraissent ternes, comparées aux pages de la *Reine de l'Air*, où, se souvenant de son admiration pour Swift, il bafoue cette chimère dont les hommes aiment à se bercer. Ici, il s'écriera que le type de l'être parfaitement libre lui paraît être la mouche². Plus loin, il déclarera que l'affirmation de la liberté produit sur ses nerfs le même effet que le rire d'un crétin. On n'attaque avec cette persévérante violence, qu'une idée considérée comme fausse dès l'enfance. Ces diatribes passionnées nous révèlent la profondeur, avec laquelle les deux caractères généraux de sa foi religieuse s'étaient gravés dans sa pensée.

Le sentiment religieux pouvait pousser J. Ruskin dans deux voies différentes, servir son idéal moral de deux manières opposées. Ou bien il se serait attaché aux idées pour en rechercher les origines, en étudier les conséquences, en analyser les effets; ou bien il les aurait transformées en sentiments, pour en pénétrer les pages, où il étudierait des problèmes intimement unis aux questions morales.

Si nous avons pu nous expliquer, avec clarté, sur le caractère concret de la pensée de J. Ruskin, le lecteur devinera quel fut son choix.

Deux sentiments moraux animent son œuvre. Ils traduisent, dans le domaine de la sensibilité, les deux caractères généraux du protestantisme. Le culte pour les âmes individuelles explique sa foi en l'humanité. La

1. *Two paths*, p. 217.

2. *Queen of the air*, p. 199.

croissance à la prédestination le justifie, quand il veut subordonner les médiocres aux meilleurs. J. Ruskin parle parfois avec une telle ardeur de sa confiance en la nature humaine, qu'il fait songer à Rousseau. « Que je parle des rois ou de la masse des hommes, c'est avec la ferme conviction que la nature humaine est une noble et belle chose, nullement une chose folle ou basse. Les fautes des hommes, je les considère comme le résultat d'une maladie, nullement comme la conséquence de leur nature, comme une folie qui pourrait être évitée, jamais comme une nécessité qui dût être acceptée ». Plus tard, il allait plus loin encore : « En acceptant la mort, qui nous attend tout comme les plus basses des créatures, avec une noble humilité, en développant chaque jour la vie spirituelle, qui nous est accordée plus qu'aux êtres spirituels, avec une noble fierté : toute sagesse, toute paix, tout espoir désintéressé, tout amour peuvent être atteints sur terre, comme dans le ciel, et nos vies s'approcher de bien près de celles des anges¹ ». Son culte pour les individus était devenu un sentiment passionné, l'amenait à considérer chaque être humain comme sacré et inviolable, à proclamer que le respect de la personnalité humaine était le premier principe de l'Esthétique et de l'Economie politique. Une seconde condition du bonheur général est l'admiration². « Le respect est la grande joie et la grande force dans la vie, dit-il, respect pour ce qui est pur et éclatant, dans votre jeunesse, pour ce qui est vrai et expérimenté, dans l'âge d'autrui, pour tout ce qu'il y a de gracieux chez les vivants, de grand chez les morts, de merveilleux dans les forces qui ne peuvent mourir³ ».

1. *Fors Clavigera*, III, L. 53, p. 95.

2. *Fors Clavigera*, I, L. 9, p. 169, *Crown.*, p. 177.

3. *Lectures on art*, p. 79.

Mais quelle est la raison d'être de ce sentiment? « L'homme sage connaît son maître. Selon qu'il est plus ou moins sage, il conçoit des maîtres plus ou moins grands, mais toujours une créature plus développée que lui, une loi plus sainte que la sienne, une loi qu'il faudra découvrir, apprendre, aimer, respecter. Mais, pour la découvrir, il faut commencer par obéir à la meilleure que l'on connaisse. Obéissez à quelque chose et vous aurez quelque chance de découvrir un jour la loi la plus parfaite. Mais si vous commencez par n'obéir à rien, vous finirez par obéir à Belzébuth et à ses sept convives ¹ ». Qu'est-ce à dire? Puisque les hommes naissent plus ou moins imparfaits, puisque nul ne peut, par ses efforts personnels, réparer ce qu'il a reçu d'incomplet en naissant, une seule voie de salut leur est ouverte : reconnaître les supériorités, les proclamer, les respecter et essayer, par une admiration persévérante de ces *representative men*, de faire oublier leurs propres imperfections. Mais ce sentiment a une seconde forme. Le sens de l'ordre est frère du respect. Ils ont, les mêmes origines et les mêmes caractères. La place de chaque homme est fixée de toute éternité. Pour les unir et les améliorer au contact des meilleurs, jetons entre eux non seulement les chaînes dorées de l'admiration, mais aussi les liens de la hiérarchie. « Poussé par l'amour de l'ordre, l'énergie morale doit veiller sur la terre, l'éduquer et la conserver. Elle doit veiller aussi sur toutes les forces de révolte et de dissolution, qui se trouvent dans les créatures inférieures et en nous-mêmes ² ».

Ces sentiments, sens de l'ordre ou respect, foi en l'humanité, ont donc leur source dans les croyances

1. *Fors Clavigera*, III, L. 54, p. 99.

2. *Lectures on art*, p. 104.

religieuses de Ruskin. C'est ainsi que cette personnalité, si complexe au premier abord, se résume en quelques traits généraux, d'une grande simplicité et d'une noble pureté.

J. Ruskin est un moraliste autant par les idées qu'il expose ¹, que par les sentiments qu'il exprime. Ses admirations littéraires prouvent, que c'est bien là le caractère de sa physionomie. Il ne parle que pour les blâmer, des philosophes, de ceux qui recherchent la base des théories morales, en discutent la valeur, en étudient les conséquences. Il réserve son enthousiasme pour les âmes délicates, qui firent passer dans leurs ouvrages les sentiments élevés dont elles étaient animées, créèrent quelques personnages, qui sont venus jusqu'à nous comme des modèles parfaits de délicatesse ou de grandeur.

Si J. Ruskin a voué à W. Scott une aussi fidèle admiration, c'est qu'il a imprimé à son œuvre un caractère de vigoureuse honnêteté, et nous a laissé un code de préceptes moraux, symbolisés en quelques types immortels ². S'il déclare qu'un des trois hommes auxquels il ressemble le plus est Marmontel c'est « qu'il écrivit de jolies, mais sages histoires sentimentales dans un français parfait ³.... Bien que traduites avec rudesse, continuait-il, les paroles et les pensées méritent votre extrême attention, car dans leur laisser-aller délicat et timide, tout comme les cimes de l'herbe, fleurissant au mois de mai, elles sont parfaites ». J. Ruskin est bien en effet de l'école des Marmontel et des W. Scott ⁴. Comme eux il est un moraliste, et il a laissé des œuvres toutes péné-

1. C'est ce que nous verrons dans les chapitres suivants.

2. *Fors Clavigera*, II, L. 31, p. 150.

3. *Sésame and Lilies*, préf., p. 35.

4. *Fors Clavigera*, I, L. 14, p. 281.

trées de ses sentiments élevés. Comme nous le verrons dans ses ouvrages les moins importants, dans ses poésies et ses essais historiques, ses traités lui dictent dans ses livres les plus célèbres d'esthétique et d'économie politique, les préoccupations du moraliste apparaissent derrière chaque idée, lui inspirent ces pages les plus éloquentes, ces théories les plus définitives¹. Dans un beau passage, J. Ruskin commentant ces paroles pieuses : « Que la grâce de N. S. J.-C., l'amour de Dieu et la garde du Saint-Esprit soient avec vous », ajoutait que ces trois bienfaits existent encore, peuvent être connus, si nous désirons les connaître, possédés, si nous désirons les posséder. « En obéissant simplement, ajoute Ruskin, aux ordres du fondateur de notre religion, toute la grâce, toute la beauté, tout le charme d'une vie délicate seront donnés à notre esprit et à notre corps, à notre travail et à notre repos. La grâce du Christ existe et vous pouvez l'avoir si vous la désirez. » C'est le résumé de la morale de Ruskin. « Plus vous connaîtrez le monde créé, plus vous trouverez, continue-t-il, que la vraie volonté de son Maître est que ses créatures soient heureuses, qu'il avait fait chaque chose belle, à son heure et à sa place, et que c'est surtout par la faute des hommes, quand on leur donne la liberté d'enfreindre ses lois, que la création gémit, où travaille en souffrant. L'amour de Dieu existe; vous pouvez le voir, et vivre en lui, si vous le voulez. » Voilà l'idée générale de son Économie politique. « Enfin, dit-il en terminant, un Esprit existe qui enseigne à la fourmi son sentier, à l'oi-

1. H. Taine le disait déjà. « C'est l'esthétique d'un homme du Nord, spiritualiste et protestant; tous ses jugements y sont conformes. Peu lui importe la peinture pittoresque; la sensation agréable de l'œil n'a pas d'importance pour lui... Ruskin demande à la peinture les effets de la littérature. » *Notes sur l'Angleterre*, p. 359.

seau à construire son nid, à l'homme, comment les beaux-arts et les nobles actions sont à leur portée. Sans cet Esprit, vous ne pouvez rien faire de bon ; si vous le violez, vous pouvez faire bien du mal ; si vous le possédez, il sera votre paix et votre force¹ ». Voilà la synthèse de son esthétique.

Ruskin est, avant tout, un moraliste. Les lois, dans lesquelles il se résume, ont toutes les caractères des lois morales. Elles sont objectives et absolues. Elles ne varient ni avec les hommes, ni avec les temps, ni avec les lieux. Il appliquera à l'étude de la peinture de Raphaël et de l'architecture gothique, au mouvement préraphaélite, et aux romantiques français, les mêmes principes, les jugera d'après le même critérium, leur adressera les mêmes objections. Faute de noter ces traits distinctifs, on s'est mépris sur le caractère de J. Ruskin. On l'a accusé d'orgueil et d'intolérance. On a prononcé, en parlant de lui, les noms de Robespierre², Torquemada³.

Si, dans ces jugements, il se montre parfois intransigeant⁴ ; si, dans ses théories économiques, il est trop souvent tyrannique, c'est qu'il croit avoir découvert une vérité morale. — Il voudrait forcer les hommes à la reconnaître et à l'aimer. Il voudrait les élever malgré eux. Avant de condamner un de ses actes ou une de ses idées, au nom de la liberté méconnue, avant de traiter d'orgueilleux fanatique ce prophète attardé qui donna sans compter son argent, son temps, son cœur et sa pensée, rappelons-nous qu'il luttait pour une idée morale, qu'il était une de ces âmes d'élite auxquelles pensait Platon, quand il disait : « Notre bataille est immortelle.

1. *Lectures ou art*, p. 148.

2. *Præterita*, II, p. 277.

3. Max Nordau. *Dégénérescence*, I, p. 140.

4. Ex. : *Fors Clavigera*, I, L. II, p. 224.

Les dieux et les esprits luttent avec nous, et nous sommes leurs créatures. Les choses qui nous tuent sont : l'injustice, la paresse et les pensées futiles. Les choses qui nous sauvent sont : la justice, la maîtrise de soi et la vérité de la pensée, toutes choses qui font partie des forces vivantes de Dieu ¹. »

III

L'analyse des sentiments moraux de J. Ruskin nous amène, par un enchaînement logique, à étudier le troisième caractère de sa personnalité, l'amour de la nature. Il était le complément indispensable de ses sentiments d'admiration, d'ordre, de respect. La nature était seule assez riche en beautés, pour satisfaire, toujours et complètement, son besoin d'admirer, sans l'exposer à une désillusion ou à une lassitude. Seule, elle renfermait assez de lois mystérieuses pour ne jamais froisser son sens de l'ordre. Seule, enfin, elle portait, d'une manière assez visible, les empreintes de l'éternelle Pensée, pour ne jamais diminuer sa foi en la Divinité. L'amour de la nature n'était pas seulement le corollaire indispensable des sentiments moraux de J. Ruskin, mais aussi le couronnement nécessaire de sa conception de la morale. Le monde fut un livre, dont il rechercha, pour les transmettre aux hommes, les préceptes et les leçons, d'un intérêt toujours immédiat, d'une vérité toujours absolue, qu'il s'agisse de questions morales, artistiques ou sociales. Lié d'une façon aussi intime au second caractère de sa personnalité, le sentiment de la nature ne l'est pas moins au caractère concret de sa pensée. Cette passion est d'une admirable richesse en sensations et en

1. Platon, *Lois*, X.

sentiments; — en sensations, puisqu'elle fait vibrer, tour à tour, chacun de nos sens, sans jamais épuiser les couleurs, les sons, les parfums, les formes du monde extérieur; — en sentiments, puisque toutes les émotions de l'âme humaine, les plus communes et les plus rares, les moins élevées et les plus nobles, peuvent être provoquées par le spectacle de la nature. Comment donc une intelligence qui ne conçoit d'idées, que sous le stimulant immédiat d'une sensation ou d'un sentiment, pourrait-elle agir et créer si elle était privée d'une gamme aussi riche en vibrations? Nécessaire pour donner l'essor aux pensées concrètes, ce sentiment les aide encore à concevoir et à exprimer l'idée, en leur suggérant des associations et en leur fournissant des images. Lorsque Ruskin symbolise la paix sociale en une couronne d'olivier sauvage, quel critique aurait assez de finesse pour distinguer, parmi les concepts secondaires, ceux qu'a suggérés l'idée primordiale de fraternité, et ceux qu'ont inspirés les sentiments provoqués par l'image du diadème verdoyant? Quand il compare le développement des sociétés naissantes aux transformations successives des lys « aux feuilles en lames d'épées », qui pourrait discerner les idées qui se groupent autour de la loi historique¹, et celles qu'inspira la vue du lys dressant, sur sa tige élancée, la fleur blanche, au milieu des lames de ses feuilles vertes? Utile, enfin, pour aider l'intelligence concrète à concevoir, le sentiment de la nature est nécessaire pour lui permettre d'exprimer ses pensées. Où J. Ruskin trouverait-il les images dont il a besoin pour traduire ses concepts généraux ou particuliers, si sa mémoire ne venait pas, répondant au premier appel, évoquer le souvenir fidèle des mille sensations endormies?

1. Même chapitre, p. 165 et 166.

Dans *Præterita*, au moment où il revivait, aux rares instants de lucidité, les heures envolées, il écrivait que l'amour de la Nature avait été « la source de tout ce qu'il était devenu d'utile, la lumière de tout ce qu'il avait appris de juste¹. » C'est bien amour, et amour passionné, qu'il faut dire. Nous avons montré comment l'enfant qui priait pour les fleurs de l'amandier, et admirait avec recueillement les fruits rouges des cerisiers sauvages, scintillant dans le fouillis des feuilles vertes², s'était épris des verdure éclatantes et des lumières bleues du pays natal, auquel, plus tard, dans ses dernières pages, il consacrait un souvenir ému et reconnaissant : « A travers les plaines sauvages de ce qui fut le royaume saxon de Northumbria..., les guirlandes de brumes, doucement immobiles, le va-et-vient des ombres, capricieuses des nuages, les robes qui traînent, ou les franges qui volent de la pluie bienveillante de l'ouest, caressent, sur chaque sommet des moors, la mousse aux fibres profondes, embaument les myrtes, ornent les asphodèles, charment, le long des vallées, la grâce sauvage de leurs bois et la terre verte, chère aux nains, de leurs prairies. Tout cela disparaît ou s'évanouit, dans le calme transparent de l'air des montagnes, en laissant au soleil éclatant tout un monde, dont chaque créature est prête à se réjouir de sa chaleur bienfaisante, et dont chaque roc, chaque fleur reflète une nouvelle beauté dans sa lumière³. » Nous avons montré comment ces images d'enfance ne furent jamais effacées de la mémoire de Ruskin ni par la pureté du ciel d'Italie, ni par la mélancolie des sapins des Vosges, ni par l'immensité des neiges éternelles. Les impressions se succédaient

1. *Præterita*, I, p. 303.

2. L. I, chap. I, passim.

3. *Art of England*, VI, p. 216.

sans diminuer la netteté, sans affaiblir l'intensité des anciennes.

La mémoire accumulait les souvenirs sans diminuer sa fidélité, a l'insensibilité recueillait les émotions sans émousser son acuité. Les observations quotidiennes et minutieuses, conservées dans ses notes ou dans ses dessins lui faisaient découvrir, dans les détails d'une pierre ou dans le fouillis d'une herbe, des beautés aussi dignes de reconnaissance et d'amour, que dans les formes d'un roc majestueux ou dans la masse d'une forêt. Les spectacles grandioses de la nature nous écrasent trop pour que nous puissions éprouver en face d'eux un autre sentiment que l'admiration. Les beautés de l'infiniment petit gagnent notre affection. Ruskin, dans des pages délicieuses, nous dit sa tendresse, pour ce qu'il y a de faible et de frêle dans la création, l'hirondelle, qui, étrangère, et suppliante nous a appris la pitié¹, pour la fleur², « qui sort du sol, toute fraîche et éclatante. Puis, tandis que les feuilles les plus hautes et les branches se dressent, les premières feuilles, celles près du sol, deviennent sombres, tristes, sales, restent pour toujours dégradées sous la poussière, sous la boue de pluie qui les tache, les décourage, les charge de l'infamie d'une terre jalouse en les tuant à moitié. Il leur reste seulement assez de vie pour se dresser sur leur tige, et pour préserver le reste de la plante de tout ce qu'elles ont souffert. Au dessus d'elles, les feuilles les plus heureuses, — pour qui les autres souffrent ainsi —, se courbent librement vers le soleil, et boivent l'eau pure de la pluie. »

Cet amour de la nature, dont nous avons voulu brièvement rappeler l'origine, dépeindre l'ampleur, montrer l'intensité, quels en sont les traits distinctifs?

Le savant, l'artiste, le poète, le philosophe panthéiste

1. *Love's meinie*, p. 91.

2. *Proserpina*, I, p. 23.

peuvent être pleins du sentiment de la nature. L'attachement sera le même, mais ses caractères, son origine différeront. Le savant, toujours attentif s'efforce de chercher l'explication des phénomènes. Il étudie chacune des parties de la nature, depuis la tige de l'herbe jusqu'à la crête d'une montagne, pour découvrir, par l'enchaînement logique des causes et des effets, l'essence des choses ou l'histoire de leur développement. Le savant aime la nature, parce qu'elle est un champ immense, ouvert à l'activité intellectuelle. L'artiste, analysant les formes et les couleurs des choses, veut découvrir les lois de cet élément mystérieux, ou discerner les caractères de cette impression étrange, qu'on appelle la beauté. Il scrute ses sentiments et ses sensations, pour rechercher leur origine, préciser leurs caractères et s'efforcer plus tard de composer une œuvre, qui provoquera chez le spectateur les mêmes sensations, éveillera en lui le même sentiment. L'artiste aime la nature, parce qu'elle est une des sources du beau. Le poète se plaît à retrouver dans les choses, le reflet des émotions qu'il éprouve. La nature n'est pour lui qu'un orchestre harmonieux, dont la musique se pliera au gré des sentiments éprouvés. Le poète aime la nature, parce qu'elle est une amie qui console ses peines et partage ses joies. Le philosophe panthéiste s'efforce de découvrir, dans l'infinie variété et dans la vie éphémère des choses, quelques-uns des caractères du principe éternel qu'il porte en lui et qui lui vient de Dieu. Choses inanimées, végétaux, animaux, hommes, Dieu, cinq étages d'un même triangle, que vivifie, à des degrés différents, le même souffle de l'Immortelle Pensée. Le philosophe panthéiste aime la nature parce que, sous ses formes diverses, elle cache une âme mystérieuse, dans laquelle il se plaît à retrouver, tout comme dans la sienne, une parcelle de la divinité.

L'amour de la nature, qui anime l'œuvre de J. Ruskin, ne ressemble à aucun de ceux que nous venons de définir brièvement. Sur ce sentiment, que les hasards de son enfance et la tendresse de sa sensibilité avaient rendu passionné, devaient agir le caractère concret de sa pensée et la profondeur de ses sentiments moraux. Ces deux influences lui donnèrent son originalité.

On raconte qu'à la fin d'un repas, le poète Keats leva son verre en proposant le toast suivant : « Honnie soit la mémoire de Newton ». Les assistants interloqués demandèrent une explication. Keats répondit : « Parce qu'il détruisit la poésie de l'arc-en-ciel, en le réduisant un prisme ». Et l'on but à la confusion de Newton¹. Si Ruskin avait assisté à ce repas, il se serait associé à ce toast. Le caractère concret de sa pensée l'empêchait d'éprouver, vis à vis de la nature, le même sentiment qu'un savant. Malgré la minutie et la patience de son don d'observation, il n'aurait jamais pu être un géologue ou un botaniste. Sa pensée était incapable de suivre patiemment une méthode, de diriger ses recherches vers un but unique et précis, de classer les faits acquis, de justifier une hypothèse par une étude des phénomènes. Il le sentait si bien, qu'il ne ménagea à l'esprit scientifique ni les critiques, ni même les calomnies. Il attaqua la science moderne, car il la distingue, on ne sait pourquoi, de celle de jadis, dans son mobile, son point de vue et ses résultats. J. Ruskin considère la curiosité du savant comme une faute contre la morale : « Je vous prie bien solennellement, écrit-il, d'effacer de votre tête et de votre cœur, cette idée de tout connaître dans les cieux et sur la terre. Nous ne pouvons connaître que peu de chose des moyens de la Providence ou des lois de l'existence... Soyez bien convaincus,

1. Guyau, *Esthét. contemporaine*, p. 89.

qu'au delà des besoins de notre pauvre existence, au delà des limites de ce petit royaume, sur lequel il a été prescrit que nous régnerions en maîtres sereins et calmes, celui qui augmente son travail augmente ses sources de folie, celui qui accroît son savoir, accroît ses sources de douleurs¹. » Aussi, quand il voulut définir les différentes qualités qu'il réunissait sous le nom de grec de Σοφία, sagesse, prudence, sens de la nature, il déclarait que nous devons « vivre des vies modestes et satisfaites; trouver la plus grande somme possible de jouissances possibles, dans les choses les plus petites..., refuser d'ajouter à nos connaissances, jusqu'à ce que nous ayons organisé et classé le peu de connaissances que nous avions déjà² ». Le sentiment, inspiré par les souvenirs religieux de son enfance, qui l'amène à condamner la curiosité scientifique, est le même que celui auquel il obéit, en blâmant le point de vue où se placent les savants modernes. Cette soif insatiable d'apprendre lui paraît en contradiction formelle avec notre devoir d'humilité chrétienne. De même, en détruisant la légende, qui faisait de l'homme le souverain de la terre et le centre du monde, la science attaque, à ce qu'il croit, une des conceptions fondamentales du christianisme. « Il n'existe rien d'autre que l'homme. Tous les animaux, tous les êtres, placés à côté de lui, ont été uniquement faits pour préparer sa venue³. Le monde n'existe vraiment que dans la présence de l'homme, n'agit que dans la passion de l'homme. L'essence de la lumière est dans ses yeux, le centre de la force dans son âme, l'utilité de l'action dans ses devoirs⁴. » C'est au nom de la morale encore, que Ruskin condamne les résultats de la science.

1. *Eagle's Nest*, p. 94.

2. *Id.*, p. 105.

3. Littéralement : se changer en lui.

4. *Fors Clavigera*, I, p. 90.

Pour satisfaire sa curiosité, elle écarte les conceptions théologiques de la nature, marche à des conquêtes nouvelles, sans se préoccuper de ce qu'elle piétine et broie dans sa marche triomphale. « Libre à vous de connaître tout cela, qui avez suffisamment d'argent dans vos poches...; mais pour les pauvres qui n'ont rien dans leurs poches, et pour les désespérés qui ont le cœur bien gros, à quoi diable cela peut-il leur servir de savoir que le ciel, le seul endroit où ils puissent aller, est un vaste gazomètre¹ ». La science en reculant les frontières du domaine de l'inconnu, a reculé d'autant la portée des légendes qui berçaient l'humanité. Les vérités récemment conquises ne sauraient, aux yeux de Ruskin, racheter l'affaiblissement du sentiment religieux. Les savants ne devraient point limiter leur tâche à découvrir des faits nouveaux, ou à expliquer les phénomènes anciens. Derrière chaque événement passager, il faudrait nous montrer la volonté d'une Pensée Éternelle. Si l'homme de science ne se pénètre pas des sentiments de respect et d'admiration, ses efforts seront couronnés d'insuccès, ses découvertes frappées d'inutilité. Loin d'être un bienfaiteur de l'humanité, il ne lui apportera, au contraire, que désespoirs et angoisses. Descendons, un soir, sur une plage, prenons un peu de sable dans le creux de notre main, et, séparant un grain de l'ensemble, essayons de comparer cet atome avec le nombre, dans les champs étoilés, de plages lointaines. Le savant dira que la terre, rapprochée des autres mondes, ressemble à ce grain de poussière. Sur les astres, nous ne pouvons découvrir ni traces d'humanité, ni signes de vie. Dans le monde étoilé, tout n'est que terreur et hasard, froid et feu. Par instants, la lumière jaillit de la collision, ou de la désolation de l'orbe qui éclate, du météore qui

1. *Fors Clavigera*, II, livre 46, p. 355.

vole. Telle ne sera pas la conception d'un croyant. Si un « prophète » ouvrait les yeux, il pourrait, en un instant, voir tous ces espaces éternels, remplis d'une armée céleste. S'il veut contempler les étoiles, apprendre ce que des âmes consciencieuses en ont pensé, se servir de leur lumière pour de nobles buts, « il connaîtra une joie meilleure et acquerra une science plus haute, que celles connues des regards humains ». Et Ruskin continue, dans un beau mouvement d'éloquence : « Les étoiles se lèvent là-bas. Avez-vous jamais observé leur ordre, entendu leurs anciens noms, pensé quels maîtres, quels conférenciers elles furent, dans cette grande salle de la nuit, pour les sages du temps jadis ? « Ceux qui sont des sages brilleront comme l'éclat du firmament, et ceux qui conduiront beaucoup d'hommes vers la justice, comme des étoiles, pour toujours et toujours. » « Ceux qui sont des sages », ces mots ne visent pas ceux qui connaissent la grosseur de la lune, mais ceux qui connaissent le devoir de chacun...¹ » Qu'est-ce à dire, sinon qu'il n'y a pas de science de la nature utile, sans une foi morale pour la diriger, et un sentiment religieux pour la couronner. La science est, au contraire *amoral*e. Aussi Ruskin multiplie-t-il ses attaques. Tantôt, nous venons de le voir, il critique le point de vue où se place le savant, le sentiment qui l'anime. Plus souvent, il condamne ses procédés, la dissection, les télescopes², la vivisection³, s'en prend à ses hypothèses fondamentales, comme par exemple à la théorie des cellules⁴, ou bien enfin, couvre de bouffonneries amères ses gloires les plus respectées, comme celle de Darwin⁵.

1. *Fors Clavigera*, IV, L. 75, p. 44.

2. *Proserpina*, II, p. 144, 148.

3. Voir le chapitre sur la vie : il condamne la vivisection appliquée aux plantes.

4. *Love's meinie*, p. 63.

5. *Præterita*, II, p. 366.

Si notre auteur attaque, au nom de la morale, la science moderne, dont il était d'ailleurs incapable, d'utiliser la méthode, c'est qu'il aime la nature en moraliste.

En analysant, une fois arrivé à la maturité, les émotions qu'il éprouvait dans son enfance en face du spectacle des choses, Ruskin remarque qu'elles étaient toujours intimement liées à des associations d'idées, souvenirs de ses lectures quotidiennes, et « à une crainte instinctive mêlée à de la joie, un frisson indéfinissable, comme celui qui indique, nous l'imaginons du moins, la présence d'un esprit surnaturel¹. » Avec les années, ces caractères se développèrent et restèrent les traits distinctifs de ce sentiment. Quand il veut analyser ses impressions, il s'attache moins à la sensation, directement causée par le phénomène naturel, qu'aux pensées suggérées par le spectacle. « Nous ne pouvons percevoir complètement un objet, nous dit Ruskin, que si nous sommes capables de grouper autour de lui, comme d'un centre, toutes nos fantaisies, de faire une guirlande de pensées, dont chacune, séparément, soit subordonnée et transformée de manière à s'harmoniser avec les autres. L'intensité de la jouissance causée dépend de la beauté et de la richesse de la guirlande². » De quelles idées sera formée cette couronne harmonieuse, qu'il faut greffer sur la tige nette et sèche de la sensation : de celles inspirées par les deux sentiments moraux, dont il était pénétré, le culte de l'humanité et la foi en la divinité. La beauté de la nature est faite avant tout, selon lui, du souvenir des hommes disparus et des années envolées, de l'empreinte ineffaçable de l'éternelle pensée.

Il retrouvait dans les changements des heures, des jours

1. *Modern Painters*, III, p. 313.

2. *Id.*, p. 291.

et des mois, dans l'éternelle transformation des choses, de perpétuelles allusions à la mélancolie de notre vie, à sa frêle grandeur, à la lente évolution de l'humanité laborieuse. Depuis tant de siècles, les hommes piétinent pour vivre, s'endorment pour mourir, sur cette terre, qu'elle cesse pour Ruskin d'être la spectatrice indifférente de nos efforts et de nos échecs. Elle devient une muette compagne, plus âgée, mais aussi peu éternelle que nous, et dont l'histoire se confond avec la nôtre¹. Elle est, encore, notre amie, parce qu'elle porte, mieux que nous, l'empreinte de la Force, qui après l'avoir pétrie, la lança dans le firmament. La marque de l'esprit divin est aussi visible sur l'humble talus de la route poussiéreuse, que sur les montagnes. Il y a la même majesté infinie, la même pensée créatrice dans le grain de sable broyé par le vent, que dans la flamme de l'étoile qui s'allume le soir. Chacune des impressions que nous donne la nature, fait naître, dans nos pensées, l'image de la divinité. Pourquoi, dès lors, ne pas rechercher, dans les lois imposées aux phénomènes en même temps qu'une preuve de l'origine divine de ce monde, une source de préceptes moraux pour notre vie quotidienne? Pourquoi telle règle à laquelle la Volonté toute puissante, a soumis le développement de la plante, ou l'expansion d'une des forces du monde, n'aurait-elle pas sur notre vie, si nous la découvriions et l'appliquions, la plus heureuse influence²? Leçons de morale, preuves de l'existence de Dieu, allusions aux événements de la vie humaine, telles sont les trois sortes de pensées, que suggèrent à J. Ruskin les émotions causées par le spectacle des choses. C'est à elles qu'il s'attache beaucoup plus qu'aux impressions elles-mêmes.

1. *Modern Painters*, I, p. 319.

2. *Modern Painters*, III, p. 313.

Peu importe le spectacle qu'il ait sous les yeux. Depuis le firmament jusqu'aux plantes, chaque phénomène éveille en lui l'une ou l'autre de ces idées.

Le firmament est la partie de la création, où Dieu fait le plus, pour éveiller l'attention de l'homme, provoquer de salutaires réflexions¹. Que le ciel soit pur ou couvert de nuages, que ce soit une de ces belles journées calmes et limpides, où l'on sente doucement la joie de vivre; qu'il y ait, au contraire, au zénith, quelques-uns de ces flocons blancs qui donnent aux plus belles après-midi, les mélancolies de la maturité, l'influence morale est tout aussi bienfaisante. Par les beaux jours, dans ces moments de majesté douce et calme, on voit ce qu'on doit chercher ici-bas; on découvre ce qu'on doit aimer; on comprend les choses que les anges façonnent pour nous quotidiennement; elles varient à chaque instant, jamais nécessaires, jamais répétées². Les nuées, ces blanches messagères, viennent aussi apporter aux hommes une passagère leçon. « Entre la lumière brûlante, la profondeur du vide et l'homme, — comme entre la mélancolie, que donne à la terre son corps de fer, et l'homme, il fallait étendre un voile d'êtres intermédiaires, qui adouciraient la gloire éternelle, pour la mettre au niveau de la faiblesse humaine, et marquer le mouvement invariable des cieux d'un semblant de vicissitude humaine. Entre la terre et l'homme se dressa la feuille, entre le ciel et l'homme vint le nuage. Sa vie est semblable à la feuille qui tombe, comme aussi au flot de vapeur qui s'envole³. » Les mêmes réflexions sont inspirées à Ruskin par les beautés de la terre; soit qu'il porte ses regards sur l'ossature du globe, — son histoire ne ressemble-t-elle pas étrangement à celle de

1. *Modern Painters*, I, p. 202.

2. *Id.*, I, p. 203.

3. *Modern Painters*, V, p. 106.

l'homme¹ —, soit qu'il admire les verdure des près, la houle des feuilles, les diamants des glaces, dont Dieu l'a parée. Les plaines nous reparlent de notre destinée. Les prairies nous redisent la chanson de la vie, nous rappellent les promenades par les sentiers silencieux et parfumés, « les rêveries sur les collines vertes, toutes ternies par une rosée matinale, ou toutes polies, le soir, dans la chaleur d'un soleil couchant, alors que foulées par des pieds heureux, elles adoucissent le son des paroles qui tombent de bouches amoureuses². » Des arbres des forêts s'élève un hymne plus grave, que la chanson qui nous vient des plaines verdoyantes. C'est grâce à la végétation, que la terre devient « la compagne de l'homme et son maître ». La terre, dans ses profondeurs, reste froide et morte. Mais à sa surface, que regardent et analysent les êtres humains, elle se montre à eux sous le voile d'une vie étrange et intermédiaire, qui respire mais n'a pas de voix, « passe à travers la vie sans conscience, arrive à la mort sans amertume, est revêtue de la beauté de la jeunesse, sans en avoir les passions, et marche vers le déclin, sans en connaître l'amertume³. » Cette âme verdoyante et frissonnante donne, à ceux qui veulent bien la comprendre⁴, les plus austères leçons : « Est-ce au milieu des feuilles de l'éternel printemps, feuilles bienfaisantes pour les pauvres des nations, que nous voulons avoir notre part et notre place, ou au milieu des feuilles jaunes qui jonchent la clairière de la forêt là-bas. Car il y a d'autres feuilles, d'autres eaux les arrosent, non pas l'eau de la vie, mais l'eau de l'Achéron. Il y a des feuilles automnales, qui jonchent les clairières à Vallombrosa. Rappelez-vous

1. *Deucalion*, I, p. 31.

2. *Modern Painters*, III, p. 231.

3. *Modern Painters*, V, p. 2.

4. *Proserpina*, I, p. 71.

comment en fut changé le nom. Autrefois appelée « l'eau douce », elle est maintenant « la vallée ombragée. » C'est sous l'un ou l'autre de ces noms qu'il faut tous nous ranger. Il faut être avec l'olivier vert, auprès des sources d'eaux vivifiantes, ou avec les figuiers sauvages, dont les feuillages d'âmes humaines sont épars; le long des clairières de mort, dans l'éternelle Vallombrosa. » Montons plus haut; dépassons les forêts; dépassons les pâturages; dépassons les rocs. Les glaciers étendent à l'infini leur miroir blanc, vert ou bleu. Ni le vol d'un oiseau, ni les sauts d'un chamois ne viennent égayer la solitude; aucun bruit ne trouble le silence; aucune herbe ne rompt la monotonie de la plaine neigeuse. La nature semble s'être endormie, sous un éternel linceul. Et cependant de cet amas de glace se dégage une leçon : — cette mer blanche et silencieuse vient rappeler aux hommes leur faiblesse et leur fragilité. Le grain de cristal que vous venez de briser, au bord de la vague de cet océan jamais immobile — ce grain, qui fond dans votre main « n'a eu ni trêve, ni repos, jour ni nuit, depuis qu'il est tombé des cieux en tremblant, pendant que vous étiez un enfant à la mamelle. Et ce nuage blanc, qui voile à peine le sommet, là-bas, coloré de sept couleurs au soleil du matin, l'a semé de perles de gelée blanche, que d'autres piétineront, au jour où vous serez piétiné, aussi, sous les pieds des hommes, dans votre tombeau¹. »

Et c'est ainsi que la nature déroule sous nos yeux son grand livre, où chaque ligne, depuis la page blanche des glaciers jusqu'à la page verte des prairies, nous redit la mélancolie de la faiblesse humaine, l'immortalité de notre principe et la grandeur de Dieu².

1. *Deucalion*, I, p. 55.

2. Autres citations intéressantes pour caractériser le sentiment de la nature de J. Ruskin. — *Modern Painters*, vol. IV, *De la beauté*

Les mêmes leçons Ruskin les retrouve dans la tige d'une plante, ou dans les cailloux d'un chemin. Sa sensibilité était assez riche pour prêter de sa vie aux fleurs du jardin ou aux pierres du sentier, sa foi assez vive pour retrouver, dans leurs détails les plus minutieux, l'empreinte de Celui qui sema les montagnes et versa les Océans.

Une description permet de dégager une impression morale d'un horizon de collines; mais la peinture patiente d'un diamant ou d'une plante serait impuissante pour faire comprendre les préceptes que chacun doit lire sur leurs arêtes de feu et sur leurs pétales de roses. Aussi de tous les types de plantes et de pierres, découverts dans ses lentes et patientes observations, Ruskin fait-il des fantômes, aux formes vagues, à la silhouette effacée, qui viennent redire, aux hommes le même acte de foi et les mêmes conseils qu'ils pourraient lire, s'ils le voulaient, sur le flanc des montagnes et sur l'immensité des cieux. La plante n'est pas une excoriation, qui jaillit de l'humus fécondant. C'est « une créature vivante, dont la source d'énergie vitale est dans la terre¹ ». Les racines ne sont pas de simples filaments, mais, tantôt « des magasins », tantôt « des maisons », où la petite plante vit dans son enfance, plus tard pendant l'hiver et le mauvais temps². Quant à la fleur, ce n'est pas l'organe nécessaire pour perpétuer l'espèce, mais, « l'expression de la plante, arrivée à son

des montagnes, ch. vii *fine* : Nous leur devons nos idées de respect et du sublime. — Ch. viii début : Les lois de la structure des monts, enseignent les lois des sociétés humaines. — Ch. xii *fine* : les rocs nous révèlent l'empreinte de la pensée divine. — Ch. xix : *Comment les Savoyards doivent aux Alpes leurs qualités morales*. — Plantes : *Proserpina*, II, p. 110, *id*, I, p. 135. — Pierres : *Deucalion*, I, p. 136, etc.

1. *Proserpina*, I, p. 37.

2. *Id.*, p. 36.

plus haut degré de purification et de discipline. Là où le tissu a la blancheur la plus éclatante, la teinte la plus pure ; là où il est le mieux organisé, approprié à la meilleure tâche ; là, naît la fleur¹. » J. Ruskin veut-il classer les plantes ; il dira que les unes *campent* : elles habitent sous la tente, sur le sol comme les lys, ou sur des troncs d'arbres, comme les lichens et les mousses. Elles vivent pendant un an, des années, des milliers d'années, — mais en mourant, elles ne laissent pas de traces. Elles passent, comme passent les tentes des arabes. Les autres *bâtissent*. Chacune travaille pendant sa vie, « avec son grand projet dans la tête. » En mourant, elle lègue la petite demeure à ses descendants². Quand Ruskin ne peut donner, à ses classifications, un caractère de vie aussi intense, il écarte au moins la terminologie scientifique, et remplace les mots secs et abstraits, par des noms, qui résument, d'une manière imagée, les caractères de chaque espèce³.

Ce qu'il a fait pour la plante, Ruskin l'a fait aussi pour les minéraux. Sa pensée concrète avait une imagination assez puissante pour donner la vie, au symbole même de la mort. Les pierres lui semblent, à certains égards, plus animées que les végétaux. Il y a une plus grande différence entre les cristallisations du même minéral, qu'entre deux spécimens d'une même fleur. Les amitiés et les guerres des cristaux dépendent davantage de la variété de leurs caractères, que bien des associations de fleurs⁴. Et c'est ce qui permet de donner à quelques-unes de ces pierres, si dédaignées, la personnalité. Écoutez plutôt ce délicieux portrait de la « pierre roulée ». « Capable de

1. *Proserpina*, I, p. 73.

2. *Modern Painters*, vol. IV, partie VI, ch. II.

3. Autres ex. de personnification : *Proserpina*, II, p. 7, 176, 199 et suiv.

4. *Ethics of the Dust*, p. 110.

briser l'acier chauffé à blanc, tout en pouvant elle-même être liquifiée, si on la mêle à des cendres; soumise à des lois de forme, dont elle ne peut violer un iota, tout en y échappant continuellement et en leur désobéissant en apparence; trouvant dans la soumission à ces lois, la pureté, et dans la désobéissance, la vulgarité et la bassesse, — elle est chargée, sur les côtes de notre île, de résister pendant des siècles, sans fin, et de fortifier les falaises, — et cependant, au sommet de ces mêmes falaises, elle est dissoute, de manière à ce que les tiges vertes des blés puissent la boire avec la rosée¹ ». Quelques-uns de ces fantômes étranges peuvent nous donner des exemples de soumission, d'initiative et de persévérance. On trouve des « cristaux nonchalants² », qui ont eu des siècles pour se former, et qui ont changé continuellement leurs plans. D'autres passent du découragement à la confiance, de la maladie à la santé. D'autres enfin, après s'être bien conduits pour quelque temps, tombent en décomposition³. La noblesse de la vie ne dépend-elle pas, avant tout, de la netteté du but poursuivi, de l'énergie calme et persévérante? Tout doutera, toute hésitation vicie nos actes, empoisonne nos vies⁴. Il en est de même pour les cristaux. Deux qualités leur sont indispensables : « la force de cœur et la clarté du but ». Il est nécessaire qu'ils aient « une invincible pureté d'énergie vitale », pour éliminer toute substance morte, écarter les souillures, conserver à chaque atome « l'éclat de la force concentrée ». Il faut, enfin, que, dès sa naissance, le cristal ait sa taille et sa forme, sinon il ne pourrait atteindre son but, réaliser son plan.

C'est ainsi que de toute la nature, depuis les pierres

1. *Ethics of the Dust*, p. 192.

2. *Id.*, p. 85, 87.

3. *Deucalion*, I, p. 101.

4. Autres ex. : *Id.*, p. 123.

jusqu'aux montagnes, depuis les plantes jusqu'aux plaines, s'élève un hymne vivifiant et vigoureux, dont J. Ruskin nous traduit les échos.

Il importe de ne point se méprendre sur cette vie, qu'il prête aux choses inanimées. Ruskin a beau nous dire qu'un étang n'est pas une masse boueuse et sombre, mais « qu'il a un cœur, comme nous¹ », s'écrier que les plantes sont, comme nous, des enfants du même Dieu, nées de la même poussière² : ce n'est pas là du panthéisme. Il ne voit point, dans les choses, une parcelle de la divinité. Il ne croit pas que Dieu et l'univers soient un seul et même Être, que le monde se soit créé par un effort de sa propre volonté. J. Ruskin veut simplement découvrir, dans la création, les traces du passage de la divinité, les preuves visibles de l'existence d'une Pensée, qui a marqué de son sceau tout ce qu'elle a créé. Ne retrouve t-on pas, dans les plaines, l'empreinte laissée par la mer, sur les terres qu'elle a déjà occupées et jalonnées de ses coquillages? De même la présence de l'esprit, qui s'exprime dans notre vie, perce, comme dans un crépuscule, partout où la poussière de la terre « revêt un ordre ou une beauté³ ».

Le sentiment, qui anime l'œuvre entière de J. Ruskin est donc marqué de traits distinctifs. Ce dernier caractère de sa personnalité est aussi original que les deux premiers. Tous les poètes anglais de ce siècle ont chanté la nature; et leurs œuvres sont le plus beau témoignage de reconnaissance, que les hommes aient élevé au voile changeant des choses, bleu à son sommet, vert à sa base, que Dieu a déroulé devant leurs yeux, pour leur faire oublier les tristesses de la terre, par l'espérance

1. *Modern Painters*, vol. I, sect. IV, ch. 1, début.

2. *Id.*, vol. III, ch. xvii, *fine*. *Queen*, p. 88.

3. *Ethics*, p. 211.

d'un lendemain meilleur, et par la révélation de l'éternelle beauté. Notre auteur a pris part à cet harmonieux concert, mais il a marqué l'hymne qu'il nous lègue de caractères particuliers. L'élévation de sa foi morale, son amour de l'humanité y ont laissé une empreinte ineffaçable¹. Cette originalité n'est que la récompense méritée de la patience de ses efforts et de la noblesse de ses sentiments. N'avait-il pas écrit : « Le royaume du ciel est déjà venu pour ceux qui ont dompté, dans leur propre cœur, ce qu'il y a de bas dans leur nature inférieure et ont appris à chérir ce qu'il y a de beau et d'humain, chez les enfants errants des nuages et des cieux². »

Tels sont les trois caractères généraux de la personnalité intellectuelle de Ruskin. Nous avons montré comment, ils ont leurs origines, l'un, l'amour de la nature, dans les événements de l'enfance, l'autre, son attachement aux sentiments moraux, dans l'éducation de son esprit et les traditions de son milieu. Le dernier, le plus important de tous, le caractère sensible de sa pensée, il le devait aux hasards de la naissance. Ces trois traits distinctifs sont inséparables les uns des autres. L'amour de la nature fournit aux sentiments moraux des arguments et des joies, à l'intelligence concrète les images dont elle vit. Les tendances du moraliste donnent à l'intelligence un but, à l'amour de la nature une originalité. L'imagination enfin est la seule forme de pensée compatible avec une sensibilité en proie à des émotions aussi vives, que celles données par l'amour de la nature ou la foi morale. Une intelligence concrète, tendue vers un idéal moral, fécondée par le sentiment de la nature, telle est la pensée de J. Ruskin.

La connaissance de ces trois caractères nous per-

1. Seuls les vers de Wordsworth ressemblent aux périodes de Ruskin : nous reviendrons sur ce point.

2. *Bible of Amiens*, p. 186.

mettra de le suivre, à travers le dédale de ses idées, sans nous égarer, de discerner, à travers la masse des contradictions, ce qu'il y a d'essentiel dans ses théories, de découvrir, malgré la diversité des efforts tentés, ce qu'il y a de définitif dans les résultats, -- de reconnaître, malgré la différence des races et des temps, ce qu'il y a de leçons à prendre et d'exemples à imiter. Pourquoi nous en voudrait-on d'ailleurs, d'avoir essayé de résumer en quelques traits généraux, cette pensée si féconde et si souple, partant si insaisissable? Quand on s'éloigne d'Athènes, on ne voit plus, se dessinant sur le ciel bleu, que la silhouette du Parthénon. Et cependant, tout le monde proclame, à l'envie, que ces lignes de marbre blanc résument toute une civilisation, qui connut la paix, aima la raison, adora la beauté.

CHAPITRE V

Des caractères généraux de la pensée de Ruskin, d'après ses poésies et ses essais historiques.

- I. — Étude des caractères généraux de la pensée de Ruskin, d'après ses poésies. Sa précocité, sa facilité, sa sensibilité semblaient annoncer un poète. — Le caractère concret de sa pensée le conduit vers le genre historique et objectif. — L'amour de la nature l'entraîne vers la poésie descriptive. — La foi religieuse le pousse vers le poème didactique. — Pourquoi il abandonne la poésie.
- II. — Étude des caractères généraux de sa pensée d'après ses essais historiques. Son rêve d'écrire l'histoire des classes souffrantes. — Obstacles qu'il rencontre dans sa pensée concrète. — 1° Impossibilité de classer les faits. — 2° Abus des formules. — Obstacles qu'il rencontre dans son amour de la nature. — Les mythes de l'histoire grecque. — Obstacles qu'il rencontre dans sa foi religieuse. — 1° Il niela liberté. — 2° Manière romantique d'envisager le passé. — Histoire de la Chute de Venise.
- III. — Conclusion. — Comparaison avec Wordsworth.

Avant d'étudier les idées artistiques et économiques de J. Ruskin, nous voudrions rechercher si notre analyse de sa pensée est exacte, découvrir, si, dans deux autres branches de la littérature, où notre auteur s'est essayé, son échec ne s'expliquerait pas, par le jeu même des caractères de sa personnalité intellectuelle. Aux débuts de sa jeunesse, J. Ruskin se crut poète; à la fin de sa maturité, il se crut historien. Pourquoi renonça-

t-il à ses deux ambitions? Pourquoi ses poèmes et ses essais historiques sont-ils la partie la moins durable de son œuvre?

I

Il semble qu'il lui aurait été facile de réaliser les rêves, que ses premiers vers avaient fait germer, dans l'imagination de ses parents. Cette faculté de sentir, dont la vivacité n'était jamais émoussée, la richesse jamais épuisée, — cette âme généreuse, si prompte aux enthousiasmes nouveaux et si fidèle aux admirations anciennes, si ignorante de l'envie comme de l'hypocrisie, si pleine de dévouement comme de délicatesse, — cette intelligence qui était plus une sensibilité qu'une pensée, dont la souplesse allait jusqu'à la contradiction et la puissance d'évocation jusqu'à l'hallucination, qui se plaisait dans ces sphères intermédiaires, où l'idée n'a pas revêtu toute sa pureté et ne s'est pas entièrement dégagée de la sensation ou du sentiment qui l'inspira, — tous ces caractères ne sont-ils pas précisément les qualités d'âme et de pensée, qui constituent un talent poétique? Cette enfance, les longues heures de rêverie au milieu du fouillis de plantes, au bord d'une eau qui murmure, — cette jeunesse, traversée par les heures tristes d'un amour malheureux et distraite par de longs voyages dans le pays de l'art et du soleil, où, depuis des siècles, les hommes vont se retremper dès qu'ils ont une idée à concevoir, un sentiment à entretenir, un roman à vivre : tous ces événements semblaient disposés, par un hasard providentiel, pour faire de J. Ruskin un Walter Scott, un Wordsworth, un Tennyson suivant qu'il eût cédé à son culte romantique du passé, à sa passion des idées morales ou à son goût pour les légendes délicates.

Les premiers vers que l'enfant écrivit, semblaient

autoriser les plus audacieuses ambitions. A neuf ans il révélait une étonnante connaissance du rythme :

Flowers spring up, beneath thy feet;
 Greenest velvet is thy seat;
 Sunny rays
 Round thee blaze,
 With temperate and pleasant heat.
 Come away,
 Happy May;
 Where all that's good and pleasant meet ¹.

A dix ans, il parlait, en termes émus, de la lune dont la lumière « donne l'éclat de l'argent à chaque blancheur des montagnes, brille sur les vallées, sur le sein de l'océan, revêt les vagues d'une gloire étincelante. Tandis qu'elles roulent pour gagner les plages, leur blanche écume argentée brille de plus en plus, un flux de gloire s'étend sur les vagues ² ». L'enfant retrouvait le même sentiment tendre et ému pour peindre la rosée, « dont les gouttes brillent au soleil levant; elle orne tous les arbres de diamants si blancs. Frêles dans leur beauté, ils fondent l'un après l'autre et vont, de leur vapeur ³, obscurcir les airs ».

Et cependant, sur la fleur délicate de cette jeune poésie, des taches se révèlent assez nettes pour qu'on puisse prédire qu'elle sera vite fanée. Entraîné par sa déplorable facilité, le jeune prodige remplace, dans ses vers, le sentiment par des jeux de mots ⁴, raconte, dans ses strophes, l'emploi de ses journées depuis la manière de manger un sandwich ⁵, jusqu'à la description de l'entrée d'un hôtel ⁶, écrit à ses amis des lettres, avec les

1. *Poems*, I, p. 9.

2. *Id.*, p. 25.

3. *Id.*, p. 27.

4. *Id.*, I, p. 55 et 56, autres ex. : *Id.*, p. 29, p. 58.

5. *Id.*, 72.

6. *Id.*, I, p. 74.

formules consacrées : « Il y avait longtemps que je comptais vous écrire ¹ » et « croyez-moi votre tout dévoué ». Mais, ce qui est plus grave encore, on découvre dans ces volumes deux défauts indissolublement liés l'un à l'autre, l'absence d'originalité et l'objectivité.

L'influence de Pope se devine dans ses essais de poésie classique ². Celle de Walter Scott, çà et là ³, et surtout dans la *Chaine brisée* ⁴, long poème romantique, où abondent les descriptions de tournois et les portraits de chevaliers. Trois poètes surtout, que Ruskin lisait, aux heures de solitude, Byron, Shakespeare et Shelley, furent des modèles dont le jeune homme s'inspira de trop près. Il commença par imiter Childe Harold ⁵. Dans son récit d'un voyage en France ⁶ Ruskin reproduit avec conscience, dans ses vers, le rythme, dans ses paragraphes, la composition de l'œuvre célèbre de Byron. Mais il y avait plus d'affinité naturelle entre Ruskin et Shakespeare ou Shelley, qu'entre lui et l'auteur de *Don Juan*. Il retrouvait dans les comédies, où Shakespeare évoque les troublants fantômes, qu'on croit apercevoir dans la brise du soir ou sur le calice des fleurs, un sens du mystère des choses, un effort, pour symboliser certaines forces de la nature, qui lui rappelaient des besoins de son imagination. Il tenta d'évoquer, lui aussi, les esprits de l'Océan ⁷, les fantômes de la nuit, les dieux du vent d'Ouest ⁸, sans assez oublier l'immortel poète du *Songe d'une nuit d'été*.

1. *Poems*, I, 228, II, p. 20, p. 37.

2. *Id.*, I, p. 177, p. 15 et 16.

3. I, p. 94, 101.

4. II, p. 166.

5. *Stones of Venice*, III, 201.

6. *Poems*, p. 181.

7. I, p. 87, p. 106, p. 247.

8. I, p. 89.

Vous qui prenez vos ébats, au milieu de la nuit solitaire,
 Sous la tremblante lumière de la lune pâle et ronde ;
 Vous qui dansez, seules, dans les forêts,
 Jusqu'à ce que le vers luisant éclaire votre demeure ;
 Répondez-vous, en chantant, au rossignol ?
 Habitez-vous, dans le calice d'une primevère ?
 Buvez-vous, dans la coupe des glands,
 La rosée que vous aimez tant ?
 Voici que le jour, le jour rose,
 Va se lever de sa couche,
 Rejeter son manteau gris,
 Pour revêtir le manteau rouge des cieux.
 Venez, venez, toutes ici ¹.

Ces vers délicieux ne sont point de Shakespeare, mais d'un gamin de douze ans dont la mémoire était trop fidèle. Quand, quelques années plus tard, Ruskin lut Shelley, il comprit que ses vers, par leur profonde harmonie, par le nombre des épithètes, exprimaient, d'une manière parfaite, la vie mystérieuse qui anime les choses et qui, aux heures où une émotion intense nous bouleverse, nous fait croire qu'en elle palpite une âme sœur de la nôtre. Il s'efforça d'acquérir cet art raffiné, de même qu'il avait emprunté à Shakespeare, ses personnages, à Byron, son rythme, à Water Scott et à Pope, quelques-uns de leurs sujets.

La joie bruyante de tout un monde d'oiseaux pourpres
 S'élève, s'ouvrant, à travers l'écume rose
 Des nuages de l'aurore, une route vers son palais bleu.
 Comme les transports finissants grandissaient,
 Ce petit monde se tint tranquille sous ses plumes,

[étendues ;

Et l'averse mélodieuse tomba, comme de la pluie, sur leurs ailes
 Les feuilles de la forêt épaisse vibrèrent, comme les cordes légères
 D'une harpe sauvage ; un souffle de vie passa
 A travers les tiges, jeunes encore, de l'herbe pâle ;
 Remplit les cloches des hyacinthes ; et grandit,

1. I, p. 89.

Frémissant et profond dans leur abîme bleu.....

..... Quand j'entendis l'âme muette

Des choses, éveillée, atteindre cette étrange éloquence,
Je compris que c'était ta pensée, qui la faisait chanter et étinceler :
Leur beauté éclatante n'était qu'un reflet de la tienne ¹.

Si Ruskin s'inspirait si complètement de ses lectures, c'est que son originalité n'était pas assez forte pour résister à une impression profonde. Et d'autre part si son talent poétique n'était pas marqué d'une empreinte particulière, c'est qu'il ne la cherchait pas là où il l'aurait trouvée, dans les émotions de son cœur, dans les idées chères à son intelligence. La vraie poésie ne peut être que subjective. Nous ne demandons au poète, ni la vérité du peintre, ni l'objectivité du romancier, ni la rigueur du philosophe. En le lisant, nous voulons simplement trouver une âme, qui, dans les limites que dictent les règles de l'art, et qu'imposent les scrupules de la pudeur, nous redira mélodieusement la chanson de la vie humaine. Ruskin ne pouvait pas être un poète lyrique. Rien, dans son enfance solitaire, ne l'avait préparé à exprimer aux hommes, tout haut, ce qu'il avait pensé ou senti tout bas. L'infériorité de sa correspondance s'explique précisément, par l'incapacité où il est d'ouvrir son cœur, de révéler le fonds de sa pensée. Rien, dans ses théories littéraires ne le conduisait à admettre la subjectivité. Il s'était toujours efforcé, par principe, de conserver à ses livres un caractère objectif. « Toute mon œuvre n'est qu'un effort pour distinguer ce qui peut être constamment, et par tous, trouvé beau, de ce qui est vil, et pour des yeux, des cœurs éduqués, odieux. Mais vous ne trouverez jamais que je parle de ce que je sais ou de ce que je pense... c'est à la fois un principe et une impossibilité. »

1. II, p. 157 et 158.

N'avez-vous pas vu où pousse l'Iris?
 Là où les ailes du vent sont trempées dans les eaux,
[doucement;
 Près du bouillonnement des chutes, là où l'embrun s'élève
 — Fièvre et silencieuse comme quelque chose de sacré.
 Aussi pure dans sa couleur, aussi pâle dans sa lumière
[lointain,
 D'une fidélité aussi paisible, — d'un éclat aussi vif dans le
 Est, dans le tumulte de la vie, ou dans la nuit du malheur,
 Le souvenir de ceux que nous avons aimés jadis ¹.

Ou bien encore, ces gracieuses strophes sur le souvenir :

Quand les planètes rouges roulent dans l'ombre de la nuit,
 Quand le matin baigne le paysage de lumière,
 Quand le soleil de midi est brûlant, sur la colline,
 Quand la brise est apaisée, le feuillage vert immobile;
 J'aime à jeter mon regard, sur la terre et les cieux.
 La nature est bonne, et semble aussi solitaire que moi.
 Tout ce que je vois de beau, dans la nature,
 A une voix, qui me rappelle les souvenirs de toi.
 Souviens-toi; souviens-toi. Ceux-là seuls
 Peuvent savoir, combien est cher le souvenir, qui peuvent à
[peine espérer :
 Tels ces nuages, à l'occident, splendides encore,
 Quand l'humide rosée du soir tombe triste et froide.
 Comme l'arc-en-ciel, dans les nuages, aux éclatantes couleurs,
 Comme la voix du rossignol, entendue dans la nuit,
 Qu'il est doux ton souvenir, quelque triste qu'il soit,
 Puisque le souvenir est tout ce qui me reste de toi ².

Les comparaisons savantes et délicates qui ornent ces poésies mi-classiques, mi-romantiques, finissent par tout envahir. Ce qui n'était qu'un voile, destiné à laisser apparaître par moments les flammes tremblantes d'un amour timide, devient une draperie qui masque complètement le sentiment éprouvé ou l'idée exprimée.

1. *Poems*, II, p. 13.

2. *Id.*, p. 65.

L'abondance des images enlève toute apparence de sincérité et détruit tout signe d'émotion. Il nous parle « du sentier, obscurci par l'ombre des feuilles sombres de la mélancolie » ; du « soleil du souvenir, qui combat toujours l'obscurité épaisse de la forêt inextricable de la douleur¹ ». Il compare les yeux de celle qui l'aime « au bleu profond de l'océan, dans la nuit, quand en tremblant par-dessous la lumière phosphorescente scintille² » ; ou bien bénit le charme de cette image aimée, qui inonde de lumière « la caverne de son cœur, où coule une rivière profonde et continue, claire et libre ; sous ces rayons son flot rougit, et chaque vague est une pensée de toi³ ». Le lecteur ennuyé ferme le livre. Il n'éprouve aucune sympathie pour ce poète, qui ne peut exprimer son amour, sans comparer les yeux de sa muse, aux étoiles, son sourire aux nuages du couchant⁴, sa douleur à une nuit froide et glacée⁵. Ruskin s'habitua de plus en plus à recourir aux métaphores. Quand il voulut les remplacer dans les vers par une analyse impersonnelle de ses sentiments, ses poèmes devinrent aussi ennuyeux par leur terne monotonie, qu'ils l'avaient été par leur pompeux factice⁶.

Cet échec de Ruskin dans la poésie lyrique comment l'expliquer ? Reprenons les trois traits distinctifs de sa personnalité et nous verrons que l'amour de la nature, le culte d'un idéal moral, le caractère concret de sa pensée devaient l'empêcher d'écrire des poèmes subjectifs.

Sans doute, cet amour passionné de la nature lui a

1. *Poems*, II, 12, autre ex. :

2. *Id.*, p. 6.

3. *Id.*, p. 26.

4. *Id.*, p. 187.

5. *Id.*, p. 241. Autres ex. : II, p. 28, 97, 197, 198.

6. *Id.*, II, 102, 106, 107, 239.

dicté quelques beaux vers ¹. On lit avec joie les strophes où il a dit les beautés de la lumière, qui, à l'aube, semble revêtir de neige le sommet des collines, « tandis que la marée montante vient interrompre le sommeil de la nuit ² », et qui au couchant s'évanouit, tandis que, aux portes de l'occident, « le soir, de son doigt de brume, tire sur le jour son rideau gris et que le crépuscule s'éteint tristement ³ » ; où il dépeint les montagnes, dont la vue, quand elles se dressent « blanches sous les baisers de la lumière ⁴ » le fait frissonner ⁵, et dont la musique le berce doucement ⁶. Comment ne pas aimer ces vers, où il parle des étoiles, ces yeux qui brillent « sous les paupières aux cils de soie, noirs et longs, de la nuit ⁷ », où il chante les nuages qui s'évanouissent dans l'azur du ciel, « comme les ailes du temps, qui s'évanouiraient dans l'éternité ⁸ » ?

Ces vers, ces strophes sont dignes des plus belles pages des *Peintres modernes*. Mais le sentiment de la nature devait entraîner Ruskin, par deux voies différentes, vers la poésie objective.

La pensée suit toujours, comme un voyageur fatigué, la voie la plus facile. Amené, inconsciemment, à abuser de son talent descriptif ⁹, notre auteur oublia que la poésie doit être le plus souvent un but par elle-même, et il s'en servit comme d'un moyen. Le vers devint un crayon. Tantôt il trace des tableaux, qui, par la vérité de couleur, ressemblent aux esquisses minutieuses d'un peintre. Tantôt il décrit des scènes, qui, par leur

1. *Poems*, I, p. 96.

2. *Id.*, I, p. 100.

3. *Id.*, II, 21.

4. *Id.*, I, p. 199.

5. *Id.*, p. 116.

6. *Id.*, p. 193.

7. *Id.*, II, p. 176.

8. *Id.*, I, p. 102, autres ex. : II, 188, I, p. 155, etc.

9. *Id.*, vol. I, cinq récits de voyages en plusieurs chants.

comique ou leur minutie, rappelaient les descriptions d'un romancier. Un jour, il passe au lac de Côme, il se hâte de noter dans des strophes l'opposition des couleurs. Les tons gris des oliviers se détachent sur le vert des collines, tachetées d'or par les orangers. Les villages jettent dans les vallées la note blanche de leurs maisons. Le bleu du lac se confond avec le bleu du ciel, sur lequel tranche la blancheur des neiges éternelles¹. Ici, il esquisse, en romancier, des caricatures, signale les effets comiques de l'éternuement², décrit la monotonie d'un hôtel³. J. Ruskin, était ainsi doublement entraîné, sur le terrain du réalisme le plus prosaïque.

Le caractère même de son amour de la nature devait lui faire préférer les vers objectifs. Il s'attachait, avant tout, aux pensées, que la sensation perçue ou le sentiment éprouvé lui inspiraient. Il était toute sensibilité, mais dès qu'il a la plume à la main, il devient un intellectuel. Quand il décrit un de ces spectacles, que ses voyages mirent souvent sous ses yeux, efface-t-il dans l'expression, tout ce que l'émotion ou la sensation peuvent y laisser de personnel. Un tableau gracieux ou ému se terminera par une réflexion religieuse ou morale. Tantôt des poésies sur l'aurore, les glaciers ou les Alpes seront couronnées par un acte de foi :

Les chœurs, qui peuplent chaque arbre,
S'unissent à la musique du ruisseau qui coule [chanson.
Le long du versant des montagnes, en fredonnant sa joyeuse
Il y a, dans ces hymnes, une simplicité et une douceur
Qui éveillent le cœur de l'homme à la piété,
Le poussent à chanter la gloire de son père et de son créateur⁴.

1. *Poems*, I, p. 149, autres ex. : I, p. 145, 214.

2. *Id.*, p. 196.

3. *Id.*, p. 222, 223, autres ex. : I, p. 185, p. 59, p. 61, p. 62.

4. *Id.*, I, p. 105.

Tantôt un conseil moral vient remplir la strophe, qu'un poète aurait consacrée à analyser son sentiment. Les choses sont « des voix innombrables, qui enseignent aux hommes la volonté de Dieu ¹ ». Regardez cette roue de moulin couverte de mousses et de lichens, abandonnée près du ruisseau qui jadis la mettait en mouvement et réfléchissez. De même, près du sommeil de bien des cœurs humains, la foule des hommes peut bien suivre sa voie ².

Ces cœurs furent flétris, oubliés, vaincus.
Les passions tapageuses ont laissé après elles, la solitude.

On peut découvrir bien peu de la vérité cachée.
Quelles vagues ont ballotté ces cœurs, dans la vallée de la jeunesse ?
Leurs cordes brisées peuvent avouer bien peu [cieux ³.
De ce qui les a faits, autrefois vibrer. Tout aujourd'hui est silen-

Les exemples se multiplient avec les années ⁴. Le caractère même de son sentiment de la nature entraînait Ruskin loin de la poésie lyrique.

Si des pensées religieuses ou philosophiques lui sont suggérées par le spectacle de l'univers, c'est qu'il est avant tout un moraliste. Ce nouveau caractère de sa personnalité n'apparaît pas seulement, dans ses vers, d'une manière indirecte. De longues dissertations remplissent une partie de ses poèmes.

La foi religieuse, l'histoire des heures de doute peuvent s'exprimer, dans des strophes harmonieuses, aussi bien que le récit de quelque amour passager. Pascal n'est-il pas, par instants un poète lyrique ? J. Ruskin n'a rien d'un Pascal : il ne connut que tard l'angoisse des incertitudes, la joie des victoires. La paix sereine

1. *Poems*, II, 307, p. 316, 318, 319.

2. *Id.*, II, p. 293.

3. *Id.*, II, p. 256.

4. *Id.*, II, p. 201, 274, 293, 297.

de sa conscience ne manquait certes pas de beauté, mais n'avait rien de dramatique. Il aurait pu trouver d'autres sujets de poèmes subjectifs, dans les rêves passionnés d'une piété nerveuse. Mais le caractère dogmatique de sa foi lui enlevait cette dernière ressource. Il était amené, inévitablement, à se servir des vers comme d'un moyen, pour développer ses théories et exposer ses arguments.

L'influence des sentiments moraux et chrétiens sur le poète qui, à neuf ans, devant un château en ruines, dissertait sur la fragilité des choses humaines¹, et à vingt ans, insistait², à maintes reprises, sur le spectacle bienfaisant des vers de terre, qui se repaissent des gloires de ce monde, se révèle par le nombre croissant des poèmes didactiques³ et par la transformation graduelle du style. Peu à peu, l'image devient biblique. A l'harmonie du vers, succède la netteté des préceptes, au balancement des strophes, l'enchaînement des périodes. La prose envahit les vers. L'éloquence remplace la poésie. Ici, ce caractère nouveau se trahit par une formule⁴ :

Comme un soldat dort bien, dans une terre libre ;
plus loin, par l'opposition de deux images :

On voit sur les airs
Le nuage de l'encens, et la voix de la prière⁵.

Là, c'est l'harmonieuse apostrophe d'un orateur :

Pourquoi répandre inutilement
La marée de la guerre, sur toutes les plaines ravagées,

1. *Poème*, I, p. 49, autre ex. : *Id.*, p. 26, p. 41.

2. *Id.*, I, p. 41, 99, 111. *Id.*, II, p. 81, 125, 164, 201, 224, 274.

3. *Id.*, I, p. 43. *Les Bohémiens*, II, p. 81, *Sainte-Hélène*, II, p. 129, *Salsette-Elephanta*, II, p. 279, 253. I, p. 96, 98, 26.

4. II, p. 110.

5. II, p. 138.

Jusqu'à ce que le torrent d'Europe, le plus éloigné.

Roule, vers l'Océan, ses eaux rouges du prix des victoires ¹ ?

Tournons quelques pages. Une longue période déroule une série d'antithèses ² :

Ici reposent, sans y reposer,

Les ossements de ceux dont vous lisez — là — les noms.

Mais c'est une tombe pour ceux qui n'en ont pas,

Souvenir de ceux qui n'ont pas laissé de souvenir;

Qui n'ont même pas de sépulture, excepté les ténèbres

Et le roulis éternel de l'Océan jamais immobile;

De ceux, pour qu'il n'y eut d'autre hymne chanté, que le gronde-
Des vagues sans fin et le mugissement [ment

Que fait leur tombeau sur leur rivage natal.

Quand on lit ces passages de jour en jour plus nombreux ³, où perce l'effort de l'orateur pour balancer une période, opposer des images, donner une formule; on est tout étonné d'être arrêté par la fin d'une strophe. Cette poésie est si peu subjective, partant si peu lyrique, que le lecteur croit, par instants, feuilleter un discours académique, aux phrases harmonieuses, soigneusement cadencées.

L'imagination enfin, cette qualité de sa pensée concrète, ne pouvait, elle aussi, qu'entraîner Ruskin vers le genre didactique, en lui fournissant d'inépuisables sujets de narration et de description. Déjà, à treize ans, il s'était efforcé de raconter le passage de la Mer Rouge, la chute de Babylone ⁴. Les longues heures de lecture solitaire, dans la petite chambre de Christ Church, transformèrent cette tendance, en habitude, lui inspirèrent mille sujets de poèmes, qui prétendaient être historiques,

1. II, p. 80.

2. I, p. 183.

3. *Id.*, II, p. 47, 48, 50, 51, 53, 55, 56, 58, 73, 76, 84, 85, 139, 169, 175, 215, vol. I, 183.

4. *Id.*, p. 98, 109.

en évitant d'être personnels. Le genre historique fut un dernier moyen d'échapper à la poésie subjective. Le lecteur ne partagera pas l'admiration de J. Ruskin et de ses parents, pour cette partie de son œuvre. La description du Tombeau des rois Scythes, avec leurs gardes de squelettes, revêtues d'armures, le récit de la mort du Survivant de la bataille d'Éginète, du dévouement héroïque d'Aristodème à Platée, et même la chanson du Banquet Scythe¹, avec son refrain *Eleleu! Eleleu!* ou *Ha hurra!*, nous paraissent ternes et fastidieux. Les tableaux du poète, lié par les règles du rythme, gêné par la dignité de la Muse, ne vaudront jamais les récits d'un historien, ou la narration d'un romancier.

C'est bien à cette conception si éminemment fausse de la poésie didactique, que devait arriver Ruskin. Dans son dernier poème, *La Chaîne Brisée*, consciemment ou non, il résume toutes les conséquences des caractères de sa pensée. La description d'un couvent gothique au clair de lune, du château d'Amboise, d'un tournoi donnaient satisfaction à son imagination, heureuse d'évoquer les souvenirs du passé. L'analyse des reflets de la lune dans la forêt, à l'heure où se lèvent les étoiles, le tableau d'un orage au coucher du soleil, répondaient aux besoins de son amour de la nature. Des réflexions sur les espérances brisées, sur les images qui passent dans les yeux des mourants, sur la prière² du soir, lui étaient dictées par son âme de moraliste. *La Chaîne brisée*, ce poème historique, animé par des descriptions pittoresques et semé de conseils moraux, est le modèle le plus parfait du poème objectif, avec ses défauts de froideur, d'obscurité et de longueur, en même temps que le meilleur exemple de l'influence exercée par les trois caractères, de sa personnalité.

1. *Poems*, II, p. 61, 85, 89, 111, autres ex. : 142, 244, 263.

2. *Id.*, II, p. 166, 236.

En 1846, il cessa brusquement, il avait vingt-sept ans, de publier des vers. Que s'était-il passé? Un jour il feuilletait les œuvres du Dante. Tandis qu'il lisait *L'Enfer* et le *Paradis*, il comparait ces poèmes à ceux d'un jeune homme, dont les parents aimaient à dire, qu'il serait un nouveau Milton. Il comprit l'abîme qui séparait ses strophes, des œuvres immortelles du Dante¹. Il sentit qu'il ne serait jamais un poète lyrique : « Je ne suis pas un poète », disait-il plus tard. Il l'avait déjà dit dans ses premiers vers². « Je ne pourrais pas le moins du monde expliquer d'une manière précise, quel élément profond de vie, je trouve, dans la vue d'un pur rayon du soleil, sur une berge gazonnée³ ». Sait-il se servir au moins de la poésie, pour exprimer et défendre les sentiments moraux, qui formaient la base de ses théories artistiques et sociales? Il y songea, un instant. Il pensa que le poète pouvait être un auxiliaire du moraliste, en « créant, par l'imagination, de nobles terrains pour les nobles émotions⁴ ». Cette préoccupation apparaît, nous l'avons montré, dans le second volume de ses poèmes. Peu à peu, Ruskin comprend que le vers est un embarras plutôt qu'une arme utile. La métrique gênait l'intelligence dans la conception de l'idée, puisqu'elle la forçait à écarter celles de ses pensées, qui ne se prêtaient pas à la forme poétique, — dans l'expression, puisqu'elle l'obligeait à emprisonner le concept, dans le moule étroit du vers. Et Ruskin quitta la poésie, pour ne plus se servir que de la prose, qu'il s'efforça de rendre élégante et harmonieuse, tout en lui laissant sa souplesse. « Si j'abandonnai les vers, nous dit-il dans ses *Præterita*, c'est que je m'aperçus, que je

1. *Ethics of the Dust*, p. 100.

2. *Poems*, I, p. 71.

3. *Art of England*, I, p. 13.

4. *Modern Painters*, III. ch. 1, p. 7, *Queen of the air*, p. 21 et 22.

ne pouvais, ainsi, rien exprimer fidèlement ¹. » Une fois par hasard, il était logique et acceptait sans protester, ce qui n'était que la conséquence inévitable des caractères généraux de sa pensée, tels qu'il les avait reçus en naissant, et développés en travaillant.

II

Si Ruskin avait eu la force de pensée nécessaire pour être, dans sa vie, logique deux fois, il aurait renoncé, dès ses débuts littéraires, à écrire ou à juger en historien. Il ne prit jamais cette décision ², et dans son premier livre comme dans les derniers, à propos, ici, d'une cathédrale ³, là d'une théorie d'économie politique ⁴, plus loin d'une description de la nature, il se plut à retracer quelques pages de l'histoire du passé ⁵. Son suprême ouvrage, *Les Plaisirs de l'Angleterre*, n'était que la préface d'une histoire de Christianisme ⁶. Il avait rêvé dans son enfance de raconter les époques disparues, et W. Scott lui avait appris la poésie des siècles écoulés. Plus tard, quand il prit part aux polémiques économiques, il eut, un instant, la pensée de laisser, à ceux qui souffraient des misères sociales, un dernier témoignage de son amour. Il aurait voulu retracer l'histoire de tous ceux qui, sur le sillon et dans l'atelier, pendant des siècles et des siècles, ont peiné silencieusement, au milieu du tumulte des guerres, des tempêtes, des révolutions, et qui, par leur labeur ininterrompu, ont permis aux heureux du monde de vivre, aux sages de penser, aux temps

1. *Præterita*, II, 193.

2. *Modern Painters*, II, 193.

3. *Bible of Amiens*.

4. *Fors Clavigera*.

5. *Queen of the air*.

6. Livre I, chap. II.

nouveaux d'apparaître à l'horizon. Ruskin désirait nous dire la vie de tous ces êtres « muets, inoffensifs, entièrement soumis et serviables, dont aucun écrivain ne parle, excepté, quand ils sont volés ou tués ¹. » Il semble, au premier abord, qu'il avait les qualités de l'historien : une imagination assez forte pour ressusciter le passé, une patience assez minutieuse pour rechercher les documents, une sensibilité, assez vibrante, pour raconter avec émotion, une élévation morale, assez haute, pour tirer des leçons, une langue assez riche en images, pour tracer de larges tableaux, ou résumer en des formules. Et, cependant, dans les pages qu'il nous a laissées, on ne découvre, que rarement une idée qui saisit, une appréciation qui frappe ². Le plus souvent, le lecteur s'arrête tristement. La partialité du ton le surprend. Les développements généraux ou les descriptions poétiques, qui remplacent l'exposé des faits, l'inquiètent. Les formules étroites et fausses, qui tiennent lieu de jugements larges et vrais, le désolent. La curiosité a entraîné Ruskin, tour à tour, vers Venise, le moyen âge et la Grèce. Chacune des trois parties de son œuvre est gâtée par une erreur fondamentale. Venise est une ville protestante ³. La féodalité est l'époque de toutes les délicatesses et de toutes les vertus ⁴. Du peuple grec, enfin, cet admirateur d'Hérodote, de Platon et de Thucydide, ne put jamais tracer un portrait précis. Il commença par porter sur les Hellènes, la même appréciation que Renan. L'un déclarait « que le sentiment profond de la destinée humaine manqua toujours aux

1. *Bible of Amiens*, p. 51.

2. *Bible of Amiens*, p. 52. « Tout ce que nous reconnaissons de beau, de délicat, d'imposant, dans les mœurs, le langage, et l'architecture des français tient à la sincérité de leur nature..... La Révolution de 1789 n'est qu'une révolte contre des mensonges. »

3. *Stones of Venice*, II, p. 116.

4. *Pleasures of England*, passim. *Fors Clavigera*, III, L. 71, p. 433, etc.

Grecs;... et qu'en vrais enfants, ils prenaient la vie d'une façon gaie¹ »; l'autre soutenait que leurs douleurs, parfois vives et profondes, étaient le plus souvent « des peines d'enfant, qui éclataient en un cri de souffrance, ou bien, cachés sous le voile, passaient sur leur âme, comme des nuages sur le soleil². » Plus tard Ruskin modifia ce premier jugement. Mais l'injustice du premier n'eut d'égal que l'obscurité du second. « J'ai nommé quatre causes de la force de la Grèce : la discipline des sens, l'idéal romanesque d'un amour héroïque, le respect de la justice, et la croyance en Dieu. Il y en avait une cinquième, la plus précieuse de toutes, la croyance en la pureté et la force de la vie humaine ». Le respect pour l'affection domestique est l'élément le plus important de la vertu grecque. « *L'Iliade* n'est que l'histoire du châtimement du rapt d'Hélène³. » C'est seulement dans la *Reine de l'air*, que Ruskin nous donne une analyse vraie. Et encore cette appréciation, la meilleure des trois, se termine-t-elle pas cette conclusion, au moins enfantine, sous la plume d'un homme, qui se dit historien : « Les Grecs furent certes de braves gens, bien supérieurs à ce que nous pensions, et à ce que sont beaucoup d'entre nous; mais il y a aujourd'hui, des gens plus parfaits que les meilleurs d'entre eux, et nous pouvons contempler des hommes plus beaux, que les plus beaux d'entre eux⁴ ». Ces exemples nous prouvent, que son œuvre historique répond aussi peu que son œuvre poétique, à ce qu'il était permis d'attendre, d'un homme qui semblait appelé, par ses qualités de cœur et d'esprit, à rivaliser avec les poètes et les historiens de l'Angleterre contemporaine.

1. *Apôlres*, p. 328, 339.

2. *Modern Painters*, III, p. 184.

3. *Eagle's nest*, p. 183.

4. *Queen of the air*, p. 223.

Quand pour découvrir la vérité, l'historien recherche, classe, pèse les témoignages, il induit. Lorsque, dans une seconde phase, traçant les lignes générales de son œuvre, il veut découvrir les idées maîtresses qui la dominent, fixer les périodes et les sous-périodes qui en forment comme l'ossature, il déduit. L'imagination n'intervient que pour raconter un événement, décrire un décor, ressusciter une physionomie.

Ruskin dès qu'il eût à parler de la nature, à étudier ses lois, écarta les procédés de la science. Quand il voulut raconter les événements passés, de les expliquer, il écarta la méthode historique. « Il y a une leçon spirituelle donnée par l'histoire, écrivait-il, c'est que, aux âges de foi, des cas de prophéties et de visions existent, chez les nations religieuses, dans la peinture et dans les lettres, cas immortels et divins. Ma mission spéciale a été d'en parler, pendant la plus grande partie de ma vie¹; » d'en donner un dernier exemple, ajoutons-nous. Qu'il conçut le plan général d'un livre, ou qu'il créa une idée, J. Ruskin, nous nous sommes efforcés de le montrer, procédait toujours par vision. La pensée ou le livre jaillissaient brusquement, comme une étincelle ou une flamme dans la nuit. La plume court sur le papier. Les pages succèdent aux pages. Brusquement, la main s'arrête, trace un trait, referme le manuscrit : la flamme s'était éteinte, l'étincelle avait disparu. Les essais historiques de Ruskin jettent une dernière lumière, sur le fonctionnement de cette intelligence concrète. Dans sa mémoire dorment les souvenirs épars de ses lectures. L'imagination les interroge à peine : elle attend, rêve, et brusquement l'idée historique jaillit. Cette conception d'une race, d'un temps ou d'une cité, Ruskin ne la contrôle ni de la discute. Bien plus, les

1. *Fors Clavigera*, IV, L. 86, p. 298.

témoignages qui semblent l'infirmier, sont transformés ou écartés. Au lieu d'induire ou de déduire, il crée. Ruskin est le théoricien de l'idéalisme historique¹. Cette absence de méthode nous est révélée, avec une égale netteté, par le fond comme par la forme de ses essais. Qu'il s'agisse d'une guerre, d'une classe, d'un peuple, d'une période générale de l'histoire de l'humanité : c'est toujours le même procédé. L'idée n'est pas déduite des faits, mais les événements modifiés, d'après la conception primordiale. L'ordre des deux tâches de l'historien est renversé : il imagine avant de connaître, explique avant de raconter. Des guerres interminables, désolèrent l'Italie au moyen âge. Ruskin ne cherche pas leurs causes dans les conditions économiques ou politiques, c'est-à-dire dans les faits. Il voit les choses de plus haut. Dans toute cité, l'artiste, croyant, désintéressé, a deux adversaires : le soldat pillard qui veut s'approprier ses œuvres, le prêtre hypocrite, qui veut dominer sa pensée, immorale, à ses yeux, parce qu'elle est éprise du beau. « La lutte de l'artiste contre le soldat pillard est symbolisée par la guerre de la ligue Lombarde contre Frédéric II, celle de l'artiste contre le prêtre hypocrite, par la guerre de Pise contre Grégoire IX². » S'agit-il de tracer le portrait de la bourgeoisie italienne au moyen âge, Ruskin, entraîné par son imagination, laissera de côté tous les détails précis, qui auraient pu donner à son tableau, les apparences de la vérité : « La classe des mendiants représente l'ascension graduelle de la prudence, de la prévoyance, de l'ordre dans la société et la précieuse notion d'un commerce national et utile. Leur corps est composé des natures les plus intelligentes et les plus modérées de l'époque, s'unissant, non pas directement pour gagner de l'argent,

1. *Deucalion*, introd., p. 6.

2. *Val d'Arno*, p. 72.

mais pour obtenir la stabilité des institutions d'égalité, la sécurité de la propriété, la paix dans les relations étrangères¹ ». Ces phrases vagues et générales, auraient pu se trouver, aussi bien, en 1789 sur la bouche de Mirabeau, en 1835 sous la plume de M. Guizot, de nos jours, sur les lèvres éloquentes d'un président de comices agricoles. Montons d'un degré encore dans l'échelle des conceptions historiques. Ruskin, pour préciser les caractères d'un peuple, sacrifiera, avec la même persévérance, le raisonnement à l'imagination, les faits à l'idéal. L'âme vivante de la Grèce, nous dira-t-il, se diviser en trois : l'âme cantatrice ou apollienne, concentrée à Delphes, l'âme constructive ou athénienne concentrée à Athènes, l'âme domestique, ou démétrienne, concentrée à Sparte. Ces trois pouvoirs spirituels apprirent aux Grecs l'éloquence, l'art, la moralité. Il conclut : « La force Delphique est la vérité : son adversaire est le Python, le serpent trompeur ou tentateur. La force Athénienne est la grâce du devoir et ses adversaires, les géants, sont les destructeurs des devoirs. La force Spartiate est la grâce de l'amour, son adversaire le traître à l'amour² ». Les légendes de Delphes, d'Apollon et du Python, les mythes de Déméter et des géants ont été transformés, leur interprétation primitive modifiée, pour les adapter à une conception idéaliste de l'âme grecque. Montons d'un échelon encore, pour arriver aux vues générales de l'historien. Ruskin se complait dans ces visions d'ensemble. Il saisira avec joie l'occasion de résumer des siècles, en des images qui frappent ! C'est ainsi qu'il divise l'histoire de la civilisation chrétienne, en quatre périodes de cinq cents ans³ ; résume ses origines

1. *Val d'Arno*, p. 65.

2. Préface de *l'Économique de Xénophon*, p. 18, 19.

3. *Vérona*, p. 122.

en trois faits ¹. « L'Anglo saxon donna au christianisme ses premières maximes, et les dernières légendes de la chevalerie, le Germain, aux hommes, la véracité et la flamme des Francs, les Gaulois, aux femmes, la patience et la force de Sainte-Genève. » Son imagination s'était amusée à contempler les lentes évolutions, qui préparèrent l'apparition de l'Europe moderne. Puis, les oubliant, Ruskin avait voulu revoir, dans un éclair, toute l'histoire de ces siècles écoulés. Il a vu. Et cet essai de divisions régulières, cette phrase en trois points ne sont que la synthèse de la vision. La pensée concrète de Ruskin ne recule devant aucun effort. Elle tente de résumer, en quelques images, l'histoire du continent africain. Mizraïm, l'Égyptien, Phut, l'Éthiopien, Sidur, le Sidonien, symbolisent les trois grandes forces de l'Afrique : celle de la terre arrosée, celle du désert, celle de la mer, qui, après avoir battu les rocs de Tyr, vient refluer vers Carthage. Et l'analyse des trois symboles de la vision se déroule lentement, marquée çà et là de termes bibliques, comme pour accentuer encore l'originalité de cet homme, qui voulut, en écrivant l'histoire, rester prophète : il oubliait que les prophètes ne parlaient pas du passé ².

Si la transformation des événements en visions vagues et mystiques est impossible ; si un fait précis et spécial ne peut être idéalisé, Ruskin trouve dans le style un dernier moyen, pour donner l'essor à son imagination, entraîner, à l'aide de symboles et de formules, le lecteur, loin du récit prosaïque des événements. Ici, il recommande de dessiner le lys rouge des armes de Florence, si l'on veut comprendre la révolution qui la bouleversa au xiii^e siècle ³. Plus loin, il remplace le symbole par

1. *Bible of Amiens*, p. 51.

2. *Fors Clavigera*, III, L. 64, p. 297.

3. *Val d'Arno*, p. 90.

une formule simple¹, quelquefois même par des formules accumulées² : « La fonction d'un roi grec était d'imposer le travail ; celle d'un roi Goth, de dompter les passions. Les lois de la Grèce déterminent quelles sont les sages méthodes du travail, les lois de la France, les sages manières de dompter les passions. Les péchés de la Grèce sont la paresse et ses plaisirs, les péchés de la France, la fureur et ses plaisirs ». Et deux longues pages se terminent par cette définition intraduisible : *Greek law is of stasy, and Gothic of ecstasy*. Qu'est-ce que composer une formule, sinon condenser un certain nombre de faits ou d'idées en une forme assez générale, assez imagée, pour frapper l'imagination du lecteur et lui faire voir, en un éclair, tous les plans successifs des développements antérieurs. La formule n'est qu'une vision condensée.

Aux hallucinations d'une intelligence concrète s'ajoutèrent encore, pour détruire chez Ruskin le sens de la vérité historique, les partialités du moraliste protestant.

L'histoire est pour lui ce qu'avait été la poésie : un prétexte à dissertations, une source de leçons. Dans ses essais il sacrifie doublement l'exactitude. D'abord, il explique les événements par des causes morales, en éliminant les problèmes politiques et économiques. Enfin, il ne voit dans le passé, idéalisé par son imagination, qu'un recueil d'exemples précieux pour ses contemporains. Les nations sont des individualités conscientes et vivantes, soumises aux lois les plus strictes de la morale la plus austère. Comme les hommes, les peuples doivent, aux jours de paix et de calme, apprendre à se connaître eux-mêmes : c'est là une condition indispensable de tout progrès. Les nations qui ont accepté et pratiqué le précepte γνῶθι σεαυτόν, pourront seules envisager l'avenir

1. *Id.*, p. 75. *Id.*, 5.

2. *Id.*, p. 163.

avec confiance. Aucune en effet, n'est capable de « développer soudainement, sous la pression de la nécessité, des facultés qu'elle avait négligées, pendant qu'elle était en paix, ou se donner, dans la pauvreté, l'habileté de production qu'elle n'avait pas eue, dans l'opulence, le bon sens d'admirer ¹. » Les nations ont une âme, et c'est à elle qu'il appartient de développer ses qualités, de corriger ses défauts. L'historien appréciera leurs efforts, nous dira leur échec ou leur victoire. Aussi Ruskin, quand il explique les événements passés, concentre-t-il toute son attention sur les causes morales. Lorsque, dans ses *Pierres de Venise*, il arrive aux heures de décadence, il ne s'attache ni à l'influence de la Constitution, de jour en jour plus oligarchique et plus tyrannique, ni aux conséquences de la découverte de l'Amérique, il ne voit dans cette chute si rapide, que le châtiment de l'immoralité. Il est écrit que « Dieu reviendra pour rendre la justice. » « La force de Venise lui fut donnée aussi longtemps qu'elle se souvint de ce principe. Elle trouva sa ruine, quand elle l'eut oublié, et elle la trouva irrévocablement parce que son oubli fut sans excuses. Aucune cité n'eut une Bible plus glorieuse. Chez les nations du nord, une sculpture rude et obscure remplissait leurs temples d'images confuses et à peine lisibles; mais pour Venise l'habileté et les trésors de l'Orient avaient orné chaque lettre, enluminé chaque page, jusqu'à ce que cette Bible en pierre brillât au loin comme l'étoile des Mages². » Le récit de l'origine et de la disparition des gloires humaines est plein d'utiles leçons. Mais il est une seconde source, où peut puiser l'historien moraliste. Les premiers siècles de l'ère chrétienne sont supérieurs à notre temps : ils ignorèrent nos luttes sociales et notre scepticisme religieux. Si Ruskin aime à évoquer les

1. *Lectures on art*, p. 8.

2. *Stones of Venice*, II, p. 116.

époques disparues, ce n'est pas en romantique, admirateur de ce qui est passé, épris de ce qui prête à l'imagination; mais en croyant, heureux de trouver la foi qui manque à son siècle, en apôtre, désireux de revivre dans un temps, où il n'y eut ni usines, ni grèves. Il proteste énergiquement contre Lord Macaulay et ses disciples. « Ils vous ont appris, continue-t-il, que, puisque vous aviez des tapis, au lieu de feuilles sous vos pieds, des lits de plumes, au lieu de foin pour votre sommeil, des « Kickshaws », au lieu de bœuf pour votre nourriture, des égouts au lieu de puits sacrés pour votre soif; vous étiez la crème de la création et chacun de vous un Salomon¹.... » J. Ruskin réserve son admiration pour ces âges de foi², de sincérité, de bonheur³, pour cette jeune humanité qui n'ignorait ni l'art, ni la maturité d'esprit⁴. Allons relire souvent le premier chapitre de notre histoire. En feuilletant ces pages émouvantes, nous retrouverons la jeunesse, la foi, la charité. Telles sont les leçons, que Ruskin tire pour nous de son étude de l'Angleterre avant la conquête normande⁵, de quelques notes sur le moyen âge, en France⁶ et en Italie⁷. Ici il écrit à propos de lois somptuaires. « Cette abolition du luxe privé coïncidait avec des travaux d'utilité publique, pour lesquels aucun dividende ne devait être perçu par les actionnaires, et pour l'exécution desquels, aucun entrepreneur ne recevait de commission sur le coût⁸. » Là, dans une longue et merveilleuse description, il montre que la joyeuse beauté des villes d'Italie

1. *Pleasures of Eng.*, p. 49.

2. *Id.*, p. 75.

3. *Id.*, p. 66.

4. *Id.*, p. 65.

5. *Pleasures, Verona*, p. 122.

6. *Bible of Amiens, Fors Clavigera*, III, L. 71, p. 433.

7. *Two paths*, p. 121. *Val d'Arno*, p. 61, 62, 812.

8. *Val d'Arno*, p. 112.

au moyen âge était due à « la délicatesse de leurs sentiments artistiques et à la sincérité de leur foi religieuse. » Le long des quais, devant les arches et les piliers du palais de marbre, passent des chevaliers, scintillants au soleil sous leurs armures et drapés dans des vêtements éclatants. A travers les grilles on aperçoit des jardins embaumés par les orangers ou les grenadiers, remplis de la musique des fontaines, bordés d'arcades blanches, sous lesquelles se promènent des femmes, ces femmes qui « savaient consoler, charmer, sauver les âmes des hommes ». Plus loin, s'élèvent des dômes et des clochers, étincelants d'albâtre et d'or; au delà des dômes et des clochers, les pentes des collines, chargées d'oliviers; au delà encore la grande mer, « toute luisante de lumière infinie ». « Et là-dessus, toujours présent de près ou de loin, aperçu à travers les feuilles de la vigne, ou reflété avec tout son monde, ou tranchant avec son bleu profond sur les cheveux d'or ou les joues rougissantes d'une dame ou d'un chevalier, ce ciel paisible et serein, qui était pour tous, dans ces temps de foi innocente, la demeure aérienne des esprits, — comme la terre était celle des hommes — et qui donnait directement, par les portes fermées par les nuées, par les voiles de la rosée, dans l'horreur du monde éternel; — un ciel, dans lequel chaque nuage qui passait, était vraiment le char d'un ange, dans lequel chaque rayon des soirs et des aurores tombait vraiment du trône de Dieu¹. » L'imagination est une charmeuse. Les toiles qu'elle tisse, sont si fines et si colorées, qu'elles font oublier les imperfections de ce qu'elles recouvrent. Chez J. Ruskin, la vérité historique est entièrement sacrifiée à ses tendances de moraliste, aux besoins d'idéalisme de sa pensée concrète, à son sentiment de la nature.

1. *Two paths*, p. 421.

L'influence du troisième caractère de sa personnalité ne pouvait s'exercer que sur un domaine restreint et spécial. Le récit des faits peut prêter souvent à des considérations morales, à des visions idéalistes. Il ne peut que rarement donner lieu à de minutieuses descriptions. Ces occasions, Ruskin les saisissait avec empressement ¹. Les citations que nous avons faites le prouvent surabondamment.

Mais l'action néfaste de cet amour de la nature apparut avec netteté, le jour où il voulut analyser un des mythes de la religion grecque, le mythe d'Athéné ². Était-ce l'influence des leçons de Max Muller, qui venait de donner, dans la *Science du langage* ³, l'étymologie du mot *Athéné*, le souvenir de Platon ⁴, qui disait déjà, dans un de ses dialogues, que les dieux de la mythologie symbolisaient les forces de la nature? nous l'ignorons. Quoiqu'il en soit, Ruskin posait avec précision dans les premières pages de la *Reine de l'air* le principe, aujourd'hui universellement reconnu, que les légendes de l'Olympe ne sont que le récit fidèle, du spectacle qu'offre le monde, quotidiennement. Sans doute, les pages qui suivent, renferment bien des erreurs. J. Ruskin avait puisé ses renseignements dans Pindare, dans Eschyle ⁵, plutôt que chez les mythographes allemands. Mais s'il confond parfois les divinités grecques et romaines; s'il écrit que les quatre grandes forces de la nature, la terre, l'eau, l'air et le feu, sont symbolisées par Déméter ⁶, Neptune, Athéné, Vulcain et Apollon; il lui

1. Livre II, chap. I.

2. Autres traces de son désir d'étudier la mythologie, *Lectures on art*, p. 185. *Verona*, p. 53.

3. Traduite en français, 1867. *Queen of the air* est de 1869.

4. *Cratyle*, 397, 6.

5. *Queen*, p. 14.

6. *Id.*, p. 15, Max Muller, *nouvelles études de Myth.* p. 409. Apollon, n'est pas le Dieu du feu.

arrive aussi d'être d'accord avec Max Muller, de reconnaître, que la lutte entre le lion de Némée et Hercule¹ est un souvenir poétisé du combat d'une conscience énergique contre les vices cachés; qu'Athéné incarne la lumière² jaillissant du front du ciel, en même temps que la sagesse jaillissant de la pensée humaine. Le point de départ de J. Ruskin était donc exact. Malheureusement le sentiment de la nature, dont il proclamait l'intervention nécessaire³, transforma vite la conception primitive d'Athéné. La lumière de l'aurore devint pour lui l'air du matin, l'atmosphère puis enfin l'agent secret qui, enfermé au fond des choses, les transforme. Les évolutions successives du mythe ne furent plus qu'un prétexte à d'admirables descriptions. Cet air qui entoure la terre, « entre en union avec elle, à sa surface, et avec ses eaux. Il devient la cause apparente de leur élévation à la vie.... Il donne à la mer sa force, forme et remplit chaque cellule de son écume; soutient les précipices et dessine les vallées de ses vagues; donne à leur balancement les étincelles, la nuit, et à leur plaines la flamme blanche, le matin; élève leurs voix au pied des rochers; soutient, au-dessus des vagues, le vol des oiseaux, et dessine, à travers leurs flots, les rides des sables vierges. Il puise dans le creux de sa main un peu d'eau, pour en teindre les collines de bleu sombre, les glaciers de rose mourant; orne, comme de saphir, le dôme où il aura à placer le nuage; forme les troupeaux célestes, les divise, les compte, les aime, les presse sur son sein, les appelle pour leurs voyages, veille sur leur repos ... Cet air pénètre dans la surface de la terre, la soumet et se réduit avec elle en une poussière féconde, d'où l'on peut faire sortir la chair. Il s'unit à la rosée, pour former des

1. Max Muller, p. 447, *Queen*, p. 227.

2. M. Muller, p. 282, 487, 518, *Queen*, p. 47.

3. *Queen*, p. 8.

diamants. Il devient la feuille verte, jaillissant hors du sol sec. Il entre dans les différentes formes de la terre qu'il a tempérées, commande au va et vient du courant de la vie, remplit les membres de sa légèreté, mesure leur existence par son battement éternel, forme sur les lèvres les mots, qui révèlent une âme à une autre âme. Il est pour elles la perception de l'oreille et le battement du cœur, et il les laisse, en s'en allant, à la paix qui n'entend et ne remue plus ¹. » Et l'hymne se termine par ces mots : « Telle était Athéné. » Le lecteur s'arrête surpris. Cette longue description, succédant à de merveilleuses pages sur les plantes et les oiseaux, cette poésie si moderne par la sensibilité qu'elle prête aux forces mystérieuses des choses, l'avaient entraîné bien loin de la Grèce et de l'histoire du mythe d'Athéné. Le sentiment de la nature avait arraché Ruskin au paganisme, pour lui dicter des lignes toutes imprégnées de la poésie de la Bible. C'est de la Bible, nous dit-il quelque part, et cet aveu nous explique le peu de valeur de ses essais mythologiques, c'est de la Bible qu'il « avait appris le symbole d'Homère et la foi d'Horace ². »

C'est parce qu'il ne put jamais transformer les caractères de sa personnalité, compléter ses qualités ou corriger ses défauts ; parce que sa pensée resta toujours, aux premières heures de la jeunesse comme au crépuscule de la vie, une intelligence concrète tendue vers un idéal moral, vibrant aux moindres impressions données par la nature, que Ruskin, en pleine maturité, échoua dans ses travaux historiques, comme il avait échoué, tout jeune homme, dans ses essais poétiques. Il ne pouvait être ni poète, ni historien. Ruskin est avant tout un moraliste. S'il a voulu faire de la poésie un auxiliaire de la morale,

1. *Queen*, p. 132, 134, p. 89, 82, il fait rentrer dans ce mythe d'Athéné les plantes et les oiseaux.

2. *Bible of Amiens*, p. 136.

s'il s'est complu dans les poèmes allégoriques, dans les descriptions semées de méditations religieuses ; si, bien des années après, il a tenté de concilier ses devoirs d'historien avec ses obligations de prédicateur, s'il s'est efforcé d'expliquer les événements par des causes morales, de faire du récit du passé, un recueil d'exemples à méditer, c'est qu'il obéissait aux tendances les plus intimes de sa nature. On peut critiquer cette conception de l'histoire et de la poésie, mais on doit s'incliner devant le sentiment qui l'a inspirée. Ruskin a pu dire de sa vie tout haut, sans provoquer un sourire ou soulever une protestation, ce que bien peu d'hommes pourraient murmurer tout bas. « Mon influence est due au peu de bien qu'il y a en moi. J'ose le dire, pendant toute ma vie, j'ai désiré le bien et non le mal. J'ai été lu par beaucoup, tout en désirant être lu par tous. Je n'ai injurié personne et j'ai beaucoup aimé sans égoïsme, aussi la lumière de l'aurore est-elle encore visible pour moi, sur ces collines, et vous qui me lisez, vous pouvez croire à mes pensées et à mes paroles, dans les travaux que j'ai à écrire pour vous, et vous serez heureux ensuite de m'avoir cru ¹. »

III

Un moraliste qui s'attache aux sentiments moraux plus qu'à des idées philosophiques déterminées, puise, dans les spectacles de la nature, les images nécessaires pour les exprimer et les arguments utiles pour les défendre ; — ce portrait de Ruskin ne pourrait-il pas s'appliquer à un auteur, considéré par lui comme un de ses maîtres, et qui est resté le type parfait du poète délicat, sans vigueur passionnée mais sans faiblesse, sans

1. *Queen of the air*, p. 149.

éclat mais sans perversité. Comparons les deux figures de Wordsworth et de Ruskin.

Leurs vies se ressemblent. Sans doute l'enfance de Wordsworth, laissé de bonne heure sans parents et sans fortune, fut plus malheureuse et plus isolée, que celle du fils du riche commerçant¹. Néanmoins leur premier souvenir est le même : une rivière auprès de laquelle ils vont jouer, et dont ils contemplent longuement les détails mystérieux². Le cadre verdoyant au milieu duquel s'écoule leur jeunesse, est identique. Leurs émotions en face du spectacle de la nature sont d'une égale intensité. Ruskin regarde la plaine ensoleillée, au point que les yeux lui sortent de la tête. Wordsworth se sent pris de remords cuisants, parce qu'il a dépouillé de leurs fruits un bosquet de coudriers, ou bien éprouve, en patinant, une joie aiguë à couper en deux le reflet d'une étoile qui fuit³. Dans leur enfance, ils vibrent aux mêmes sentiments. Dans leur jeunesse, ils connurent les mêmes émotions. L'un et l'autre quittent, avec joie et sans la moindre gratitude, les universités. Tous deux, devant la faiblesse de leur santé, renoncent à entrer dans les ordres. La vue des Alpes leur produit une émotion d'une égale vivacité. Wordsworth connut, sous l'influence de la Révolution française et de Godwin, les heures de doute, par lesquelles Ruskin passa, lorsqu'il étudia l'art italien. Wordsworth, aidé de sa sœur tenait son journal au courant des moindres événements de sa vie quotidienne. Ruskin nota, tous les jours, les spectacles de la nature qu'il avait contemplés, les idées qu'il avait conçues. Enfin il n'est pas jusqu'à la retraite d'Alfoxden, où Wordsworth se retira, au milieu d'un groupe d'amis fidèles, qui ne rappelle l'exil volontaire

1. *On the old Road*, II, 72 (1880).

2. *Prélude*, I, 288, 300. Cons. L. I, chap. I, § 1.

3. *Id.*, I, 357, 400, 425, 463.

de Brantwood, où Ruskin, isolé et attaqué, vint vivre ses dernières années.

Ces points de ressemblance, qui apparaissent, dès qu'on feuillette le récit des deux vies marquées des mêmes caractères de noble pureté, de modestie désintéressée, d'énergie inébranlable, n'ont que peu d'importance quand on découvre que les deux maîtres eurent une conception identique de l'intelligence, de la poésie, du sentiment de la nature et de leur mission sociale.

Pour Wordsworth, comme pour Ruskin, la faculté suprême de la pensée est l'imagination, « le pouvoir absolu et l'intuition la plus claire, l'amplitude de l'esprit, la raison dans son mode le plus sublime¹. » Il dit encore que c'est une clarté issue de l'âme : elle est « le rayon, la lumière qui ne fut jamais sur terre ni sur mer². » L'imagination a le don de voir juste et vite, de saisir mieux ce que tout le monde peut discerner, de découvrir ce qui est masqué aux yeux des hommes. « Comme l'humidité ou le poli sur un galet, ce génie ne déforme pas les objets et ne leur donne pas de couleurs fausses ; mais au contraire, il fait ressortir plus d'une veine et plus d'une teinte, qui échappent aux yeux de l'observation commune, élevant ainsi, au rang de pierres, ce qui avait été souvent repoussé avec dédain, par le pied précipité du voyageur, qui suit la grande route poussiéreuse de la coutume³. » L'imagination n'apporte pas seulement à celui, qui l'a reçue en don, une faculté de perception plus complète et plus précise, mais aussi une puissance de création plus grande. L'imagination est une force active et vivante, qui agit sur la nature, autant que la nature agit sur elle, « qui crée le monde,

1. *Prélude*, XIV, 188, 192.

2. *Peele Castle*.

3. Coleridge, *Biographia Literaria*, chap. xxii

autant qu'elle le perçoit¹. » Si Wordsworth proclame que l'imagination est la première des facultés de l'esprit, c'est qu'il soutient comme l'auteur des *Peintres Modernes* la supériorité des pensées concrètes sans aller jusqu'à partager les colères, au moins enfantines, peut être coupables, de J. Ruskin, contre la science moderne². Wordsworth ne s'était pas laissé bercer, par les rêves chimériques de ses contemporains, ni par leurs ambitions démesurées. Il reconnut et montra tout ce que l'esprit scientifique avait d'incomplet. Il soutint qu'une œuvre où l'on ne ferait place qu'à l'intelligence pure, d'où l'on bannirait la sensibilité et l'imagination, ne saurait être complète ou définitive. D'accord avec J. Ruskin, il prouve, dans son *Excursion*, qu'une « intelligence sensible » répond seule à tous les besoins de l'être humain. Il veut « que la sensation soit projetée de l'homme dans les objets de la science », « qu'elle revête une forme de chair et de sang. » Un jour viendra, il l'espère, où l'amour et l'imagination s'uniront à l'intelligence pour former un esprit scientifique nouveau. « La science alors sera une précieuse visiteuse et alors, et seulement alors, sera digne de son nom, car son cœur s'échauffera, son œil morne et inanimé ne sera plus enchaîné à son objet dans un esclavage de brute; mais tout en apprenant à épier, avec un intérêt patient, la marche des choses et à servir la cause de l'ordre et de la clarté, elle n'oubliera pas pour cela, que son plus noble usage, sa plus illustre fonction, consiste à fournir un guide clair, un soutien non perfide, un pouvoir explorateur de l'esprit³. »

Cet idéal que Wordsworth proposait à la science moderne, il s'était efforcé de le réaliser en lui-même.

1. *Tintern Abbey*, 106.

2. *Prélude*, VI, 166, 167, éloge de la géométrie.

3. *Excursion*, IV, 1251, 1263.

Épris de la géométrie ¹, curieux des sciences naturelles ², amoureux de la chimie ³, il n'en proclamait pas moins la supériorité de l'imagination sur la raison raisonnante, le rôle important de la sensibilité dans l'être humain. Le caractère particulier de sa personnalité le préparait donc à trouver, dans le spectacle du monde, d'inépuisables émotions, en même temps que des images, matériaux indispensables pour cette pensée concrète.

Le sentiment de la nature revêtait chez Wordsworth et Ruskin les mêmes caractères. Pour ce poète lakiste, comme pour le prédicateur social de Brantwood, la nature n'est pas un livre qu'ils feuilletent avec la curiosité du savant, mais une amie doucement chrétienne. C'était le résultat inévitable de leur jeunesse et de leur éducation, en même temps que la conséquence logique de leurs théories sur les intelligences abstraites. Appliqué à l'homme, l'intellectualisme n'aboutit déjà qu'à des distinctions sans intérêt et à des analyses sans utilité. « Tu n'es pas, écrivait Wordsworth à Coleridge, l'esclave de cette perfide faculté secondaire, par laquelle nous multiplions les distinctions, puis finissons par croire, que ces minces limites, tracées par nous, sont des choses, que nous percevons, et non que nous avons imaginées nous-mêmes ⁴.... » Le même intellectualisme appliqué au monde extérieur y détruit la vie. La raison raisonnante commence par « défigurer les belles choses et tuer pour disséquer ⁵ ». Puis elle substitue « un univers de mort à celui qui se meut, animé de lumière et de vie, réel, divin et vrai. » Elle voit « tous les objets, dans une disjonction sans vie et sans âme ⁶. » Wordsworth la chasse du trône

1. *Prélude*, VI, 166, 167.

2. Lettre à Locke, 11 mars 1798.

3. Lettre citée dans *Fragmentary remains of H. Davy*, p. 86.

4. *Prélude*, II, 203, 232.

5. *The tables turned*, 26, 28.

6. *Excursion*, IV, 961, 962.

où l'orgueil humain l'avait élevée; et il appelle pour la remplacer tout ce qu'on méprise : la sensibilité de la femme, la sensation de l'enfant, l'instinct de l'animal et la vibration de la plante. La nature n'est pas pour lui un champ d'étude, mais une amie marquée encore de la main divine qui l'a pétrie. Si Wordsworth trouve toujours des mots émus et charmants pour parler de l'enfant, c'est qu'il adore cette âme si fraîchement éclosée et qui, toute imprégnée encore du contact avec l'Éternel, retrouve aisément, dans le monde extérieur, l'empreinte de la main divine, à qui elle doit la vie¹. Il y a, dans les choses animées ou inanimées, une essence mystérieuse, d'origine aussi divine que celle que nous portons en nous. L'univers entretient avec notre âme un dialogue éternel². C'est ce dialogue que Wordsworth veut traduire aux hommes. « Ma voix proclame combien merveilleusement l'esprit individuel, (et peut être non moins les facultés progressives de l'espèce humaine entière), est adapté au monde extérieur et combien merveilleusement aussi — sujet dont il a été peu parlé parmi les hommes — le monde extérieur est adapté à l'esprit; et la création (on ne saurait l'appeler d'un nom plus humble) qu'ils accomplissent en unissant leurs forces : tel est le sublime thème de mes chants³. » Quand on prend un coquillage, quand on l'approche de ses oreilles on entend de lointains murmures qui vous disent son union avec la mer. Pour un homme qui a la foi, la nature est comme ce coquillage : il écoute, et le murmure qui monte lentement de l'abîme des choses, lui dit le flux et le reflux de l'Éternelle Pensée⁴. Aussi Wordsworth est-il d'accord avec Ruskin, pour demander à l'homme de déchiffrer avec émotion,

1. W. H. Myers, *Wordsworth*, p. 135.

2. *Address to Kilchurn Castle*.

3. *The Recluse*, V, 835, 844.

4. *Excursion*, IV, 1132, 1142.

les préceptes divins, que la main immortelle traça sur le manteau vert des collines et sur les voiles changeants des nuées :

« Une seule impulsion, venue d'un bois printannier,
Peut t'en apprendre, plus long, sur l'homme,
Sur le mal et sur le bien moral,
Que ne le pourraient tous les sages ¹ ».

La nature n'est-elle pas l'image de la vraie raison, « qui mûrit ses progrès, selon des lois constantes, qui ne fait naître ni espoirs impatients ou fallacieux, ni passions brûlantes, ni excessives ardeurs, ni vaines chimères ; qui ne provoque pas aux vives saillies de la vaniteuse intelligence, mais qui façonne à la modestie et exalte par l'humble foi ; qui offre à l'esprit, enivré par les objets présents et par la danse fiévreuse des choses qui passent, le spectacle calmant des objets qui durent ².... » Et l'analyse de ces leçons de morale se poursuit ainsi pendant de longs vers ³.

Le sentiment de la nature, dont sont remplies les poèmes de Wordsworth, pénétrées les théories de Ruskin, a les mêmes origines et les mêmes caractères. Aussi, et la conséquence était inévitable, leur conception de la poésie est-elle identique.

Par la fidélité de ses tableaux, la simplicité de ses sujets, le poète montrera aux hommes tout ce qu'ils peuvent trouver de conseils bienfaisants, d'exemples salutaires, dans les spectacles de la nature ou dans les événements de sa vie quotidienne. Rien dans le choix du sujet, dans la conception du plan ou dans le style poétique, ne doit être sacrifié au désir d'écrire une œuvre

1. *The tables turned. Lyrical Ballads.*

2. Prélude, XIII, 20, 59.

3. Dans Peter Bell, Wordsworth nous raconte la conversion d'un rustre, brutal et grossier, ramené à la vertu, par la vue d'un âne et d'un paysage.

originale, digne d'être appréciée par les délicats. Tout sera assez simple, pour être compris de tous et utile à tous. Si le poète puise l'idée maîtresse de ses poèmes dans les tableaux de la nature, il se rappellera que l'imagination est, avant tout, la faculté de voir d'une manière complète et précise. Elle ne doit ni accumuler les images, ni rechercher les rapprochements curieux. « Elle tire des effets impressionnants d'éléments simples¹. » S'il met en scène des personnages humains, il choisira dans la vie ordinaire la fable de son drame. « Les incidents et les héros de mes poèmes, disait Wordsworth, seront ceux qui se rencontrent dans tout village et dans ses environs, s'il y a un esprit méditatif et sensible pour les chercher ou pour les noter, quand ils se présentent². » Quel que soit le sujet, le poète en donnera une analyse fidèle et complète, sans se préoccuper de préparer avec soin les péripéties, de tenir en éveil l'attention du lecteur : l'accident émouvant n'est pas mon affaire, déclare Wordsworth. Il repousse les effets de style comme les effets de composition. Il nie qu'il y ait une langue spéciale à la poésie. Wordsworth s'est proposé d'« imiter et même d'adopter le langage ordinaire des hommes³. » Le vers est un moyen, dont se servent les hommes de cœur, pour élever l'âme de leurs contemporains, et non un instrument harmonieux, dont ils pincient les cordes, pour bercer leur ennui.

Je n'ai pas d'artifices pour glacer le sang⁴.

Wordsworth, comme Ruskin, et c'est là une dernière ressemblance de ces deux âmes, croit à sa mission sociale. « Ne vous mettez pas en peine de l'accueil qu'on fait à

1. *The Thorn*.

2. *Biographia literaria*, ch. xiv.

3. *Lettres* citées par W. H. Myers, p. 106.

4. *Heart leap well*, 1800, Simon Lee. (*Lyrical Ballads*.)

mes poèmes, écrivait-il à une de ses lectrices préférées, Lady Beaumont. Qu'est cela auprès de la destinée que je prévois pour eux ? Consoler les affligés, ajouter l'éclat du soleil à la lumière du soleil en rendant les heureux plus heureux ; apprendre aux jeunes et aux bons de tout âge à voir, à penser, à sentir, et par conséquent à devenir plus activement et plus sûrement vertueux : tel est leur office, et j'ai confiance qu'ils l'accompliront fidèlement, longtemps après que nous (c'est-à-dire tout ce qui est mortel en nous) serons tombés en poussière dans notre tombeau¹. » Même si nous avions ignoré cet aveu, si sincère qu'il semble orgueilleux, nous aurions deviné ce rêve du moraliste, dans ses poésies².

Malgré la différence de leurs générations, l'un vivait aux temps troublés de la Révolution française, l'autre assista à la transformation économique et sociale de notre siècle ; malgré la diversité de leurs vies, l'un dans les journées passées, au bord des lacs, à dicter à sa femme et à sa sœur les vers que lui inspirait le spectacle déroulé sous ses yeux, connu longtemps le bonheur, l'autre ne retrouva jamais, dans ses luttes artistiques et sociales, les jours heureux de Herne Hill ; malgré les différences partielles de leurs pensées, l'un rachetait le prosaïsme de sa sensibilité, par la sureté de son jugement, l'autre faisait oublier les contradictions de sa pensée, par la puissance de son imagination ; — les noms de Wordsworth et de Ruskin sont inséparables. Ils apportèrent, dans des branches diverses de l'activité humaine, le même tempérament et la même méthode. Ils se servirent, l'un de la poésie, l'autre de l'étude des questions artistiques et des problèmes économiques

1. *Knight, Life of Wordsworth*, II, p. 88.

2. *Peter Bell. The Thorn. Préfaces des Ballades lyriques*, 1800. *Anecdotes for fathers, Lyrical Ballads*. Consulter surtout l'excellent livre de M. Legouis sur Wordsworth.

dans le même but. Ils voulurent développer, chez leurs contemporains, le goût des questions morales et le sens de leurs responsabilités. Wordsworth écrivit le décalogue de la poésie; J. Ruskin, la Bible de l'art et la Bible de l'Économie politique. Ruskin fut le Wordsworth de l'esthétique et du socialisme.

LIVRE III

LES IDÉES

CHAPITRE VI

La Bible de l'Art.

Qu'il est impossible de se méprendre sur le caractère moral des théories artistiques de Ruskin. — Même quand il admire un tableau, il l'admire en moraliste. — *Mornings in Florence* et *S. Mark's Rest*.

I §. — Les préceptes artistiques, leurs contradictions. — Brève définition de l'art. — Comment elle s'oppose à celles que nous donne Ruskin. — Il intellectualise et objective les sensations artistiques.

I. — Comment il rend l'art objectif.

A. — *Le problème de la vérité*. — Importance de ce problème, étant donné le caractère particulier de l'Esthétique de Ruskin. — 1° Deux thèses possibles. — L'idéalisme et le réalisme. — Toutes les deux étaient exposées et défendues au temps de Ruskin. Il les rejette l'une et l'autre, pour prendre une théorie intermédiaire. — 2° Quelles vérités l'artiste doit-il surtout révéler ? — 3° Conséquences de cette théorie. Ruskin est dans l'obligation, ou bien de confondre l'art avec la science, ou bien de se contredire. — Il fait à la fois l'un et l'autre.

B. — *Le problème de la beauté*. — Subordination de ce problème à celui de la vérité. — Le beau ne réside pas dans un choix. — Il a sa source dans la nature. — Pourquoi une œuvre d'art doit, et comment elle peut nous faire penser ?

II. — Comment il rend l'art intellectuel. — Une conception objective de l'art nécessite une conception intellectuelle de l'artiste.

- Contradiction apparente avec le caractère de J. Ruskin. — Confusion de l'art et de la science. — Trois problèmes à analyser.
- A. — *Facultés théorique et imaginative.* — 1° Faculté théorique. — Conception usuelle du sentiment esthétique. — Ruskin l'intellectualise et change son nom. — 2° Faculté imaginative.
- a. — Ce qu'il prend à la théorie classique. — b. Ce qu'il lui ajoute. — 1. L'imagination est une forme de la perception du vrai. — 2. Influence de la volonté. — 3. Son origine n'est pas dans la sensibilité. — c. L'imagination associe, pénètre et contemple. — Elle est un lien entre l'art et la science, l'art et la morale.
- B. — *Rôle de la sensibilité.* — 1° Elle n'agit pas directement sur la création de l'œuvre d'art. Elle vivifie les facultés de perception et de jugement. — 2° Agit-elle quelquefois directement? Ce que J. Ruskin appelle le grotesque. — Comment il limite le rôle de la sensibilité en subdivisant le grotesque. — a. Art grotesque né du jeu. — Comment il condamne les créations fantaisistes. — Celles qu'il admet sont mi-intellectuelles et mi-morales. — b. Art grotesque né de la crainte. — La sensibilité ne fait qu'aider à la perception d'un phénomène, préciser un jugement moral; ou bien elle cède la place à l'intelligence, et le grotesque n'est plus que l'expression imparfaite d'une vérité.
- III. — *CONCLUSION.* — La création d'une œuvre d'art est toujours un acte de la pensée.
- Les trois défauts qui diminuent la valeur de cette Bible de l'Art.*
- 1° Nulle part Ruskin n'en a condensé les préceptes. — 2° Nulle part, il n'a donné des arguments, répondu aux objections. — 3° Partout il s'est contredit.
- II §. — *Les préceptes artistiques. Leurs applications.* — Il faut classer les arts d'après la prédominance de l'élément sensible sur l'élément intellectuel. La vérité des théories de Ruskin diminuera avec la prédominance croissante de l'élément sensible.
- I. — *ARCHITECTURE.* — C'est la partie la plus durable de l'œuvre de Ruskin. — Histoire de l'architecture d'après Ruskin. — Source de ses théories. — Sa définition de l'architecture. Deux caractères de ses théories.
- A. — *Subordination de la beauté à la vérité.* — 1. Par sa conception de la beauté. — 2. Par sa conception de la vérité. — 3. Par sa théorie de l'ornement.
- B. — *Subordination de la beauté à la morale.* — Sa théorie sur les rapports des lois pratiques et des lois morales. — 1. Loi de la force. — 2. Loi du sacrifice. — 3. Loi du souvenir. — 4. Loi de l'obéissance.
- II. — *GRAVURE ET SCULPTURE.* — I. — Gravure : Il déduit du caractère des matériaux employés, une série de règles. — Deux conséquences de ces lois. — 1° Il distingue trop profondément la gravure du dessin et interdit la reproduction de tableaux par la

gravure. — 2° Il condamne l'eau-forte. — II. — Sculpture : *Où l'entraînent ses tendances de moraliste.* — 1. Trois conditions morales du développement de la sculpture. — 2. Pourquoi la sculpture est liée, plus intimement qu'un autre art, au spiritualisme. — 3. Ce que le sculpteur doit enseigner. — *Où l'entraîne le culte de la vérité.* — 1. Définition de la sculpture. — 2. La vérité minutieuse; il pose deux restrictions, qui sont deux contradictions. — 3. Règles pour l'exécution. — Les matériaux. — Condamnation des praticiens. — Jugements contradictoires sur l'art grec.

III. — PEINTURE : A. La peinture recherche des vérités.

1° Pourquoi le paysage est la forme supérieure de la peinture. — Les diverses espèces. — L'importance des vérités. — Le culte du détail.

2° *Aperçu général des vérités que doit respecter le peintre.* — 1. Vérité de lumière. — Ses diverses espèces. — 2. Vérité d'espace. — 3. Vérité du ciel. — Ses diverses espèces. — 4. Vérité géologique. — Ses diverses espèces. — 5. Vérité de l'eau. — 6. Vérités botaniques.

3° *Jugements artistiques expliqués par cette théorie.* — Condamnation de Salvator, de Claude Lorrain et de Poussin. — Éloge de Turner, des préraphaélites et des primitifs Italiens.

B. La peinture inspire des idées morales. I. — Négation du côté sensuel de la peinture. — Explication de son amour pour l'École Vénitienne. II. — Le symbolisme moral. — Explication de ses jugements sur Turner, Le Tintoret, Cimabue et Giotto.

IV. — Comment un exposé impartial de ses idées générales sur l'art et de leurs applications aux arts particuliers, fait présumer leur fausseté. J. Ruskin n'a pas su distinguer les caractères et les buts de l'art, de la littérature et de la science. De cette confusion est née, dans cette pensée de moraliste, une conception objective de l'art, il confond l'art avec la science; une conception intellectuelle de l'artiste, il confond l'art et la littérature. — 1° *Conception objective de l'art.* — L'examen des dessins de J. Ruskin et de Francesca Alexander est la meilleure réfutation.

A. — Il y a plusieurs sortes de vérités; celles que Ruskin veut faire exprimer à l'art sont des vérités scientifiques.

B. — Leur expression tue l'émotion, chez l'artiste comme chez le spectateur.

C. — Comment le détail doit être sacrifié à l'unité; l'unité est liée à la spontanéité de la création. — 2° *Conception intellectuelle de l'artiste.* — L'artiste est un littérateur. — Comment Ruskin nous indique lui-même, le moyen de le réfuter. — Que reste-t-il de cet admirable effort?

III §. — Les préceptes moraux. — Leur beauté. — Condamnation de la théorie de l'art pour l'art, qui diminue le rôle et la valeur de l'art.

- I. — Influence de la moralité de l'artiste sur l'œuvre d'art. — Il faut que l'artiste soit : — A. Une âme. — B. Une conscience.
- II. — Influence de la moralité de la nation sur l'œuvre d'art. — L'art d'un peuple est le coefficient de sa moralité. — Pour créer un art nouveau, il faut créer des mœurs nouvelles.
- III. — Des sentiments, qui doivent animer l'art contemporain. — Comparaison de Tolstoï et de Ruskin.

« Je ne me suis jamais efforcé, écrivait J. Ruskin¹, dans une de ses dernières pages, de découvrir quoique ce soit, me contentant toujours de louer les découvertes antérieures. La seule doctrine, ou le seul système qui me soit particulier est l'horreur de tout ce qui est dogmatique au lieu d'être démontrable, théorique au lieu d'être utile. Aussi aucun de mes vrais disciples ne sera-t-il Ruskinien. Il suivra, non pas mes conseils, mais les instincts de son âme, et les leçons de son Créateur. » J. Ruskin ne prétend pas nous laisser une théorie nouvelle sur la beauté, une définition originale de l'art. Ses ambitions sont à la fois plus modestes et plus élevées. Il puise dans lord Lindsay et dans Vasari ses idées sur l'art Italien; dans Platon et Aristote, Coleridge et Reynolds, les lignes générales de ses systèmes. Mais ces emprunts, il les transforme, moins pour en effacer l'origine, que pour les utiliser dans un but différent. Comprenant à la fois, et les besoins du peuple, auquel il s'adressait, et les tendances naturelles de son esprit, il bouleverse les caractères généraux de l'Esthétique, change jusqu'à son nom pour en faire l'humble servante de la morale. Et il écrivit la Bible de l'art.

Nous avons retracé, dans des chapitres précédents, l'origine et l'évolution de ses idées artistiques. Nous avons résumé les efforts fournis, rappelé les luttes subies. Le résumé semble condamner, et la formule

1. *St Mark's rest*, p. 208 et 209.

dont nous nous servons, et l'interprétation que nous donnons des théories de Ruskin. Est-il possible de définir son œuvre, en la comparant à une Bible, son tempérament, en prononçant le mot de moraliste, quand l'histoire même de ses idées nous révèle la mobilité de son esprit, son amour passionné pour l'art sous toutes ses formes, depuis la ciselure jusqu'à la tapisserie, en un mot son âme d'artiste? Est-il possible, ajouterons-nous, de feuilleter les guides qu'il nous a laissés sur Venise et Florence, sans admirer la délicatesse de ses perceptions et la sûreté de son jugement d'artiste? Ici, pendant trente pages, il analyse la fresque de l'église Santa-Maria¹. Chacun des quatorze personnages, des quatorze muses des sciences terrestres et célestes est étudié au double point de vue de la conception et de l'exécution. Il explique et justifie les moindres détails du costume, ou de la physionomie; attire notre attention sur le ton d'une couleur, ou la ligne d'un dessin; discute l'authenticité de tel ou tel fragment; nous avertit de l'effet heureux d'un rayon de lumière. Là, pendant trente pages, J. Ruskin déchiffre le langage mystérieux des mosaïques de Saint-Marc², révélant la même patience dans l'analyse, le même goût, dans le jugement, le même enthousiasme dans le commentaire. Il faut avoir lu ces chapitres, sur place, devant les merveilles de Santa-Maria ou de Saint-Marc, avoir partagé ces admirations, pour comprendre toute l'intensité de son regard et toute la richesse de sa sensibilité. Ce jugement ne résiste pas à une seconde lecture; et derrière l'admirateur si vibrant des chefs-d'œuvre de l'art humain, on découvre vite le moraliste passionné. Dans les pages même où éclate le mieux l'ardeur de son enthousiasme, bien des lignes rappellent au

1. *Mornings in Florence*, p. 117, 147.

2. *St Mark's rest.*, p. 95, 125.

voyageur, qu'aux jouissances de l'art doivent toujours se mêler des éléments d'ordre supérieur. Ici, Ruskin recommande d'être maître de son admiration, de chercher avant tout à connaître la vérité ¹. Là, il entremêle à ses descriptions des passages de la Bible avec leurs commentaires ². Plus loin, il insiste sur la supériorité morale et la foi religieuse de ces temps, dont nous venons admirer les chefs-d'œuvre ³. Dans le *Repos de Saint Marc*, tout comme dans les *Matinées à Florence*, la connaissance approfondie de la Bible, les conseils moraux donnés au voyageur ⁴, qui ne comprendra les leçons cachées dans chaque toile, que « s'il approche des tableaux avec un cœur pur et humble ⁵ », les élans d'un sentiment religieux sincère ⁶, — mille détails, qu'il est impossible d'énumérer, montrent bien que le souci de moraliser ⁷ occupe toute la pensée, comme il a rempli toute la vie de J. Ruskin.

Il ne pouvait donc qu'écrire une Bible de l'art. C'était son rêve le plus cher. « L'assertion que l'art consiste seulement dans d'élégantes couleurs et de jolis mots, est acceptée assez facilement, par un public qui s'arrête rarement pour regarder un tableau avec attention, ou pour lire une phrase, en la comprenant. Croyez-moi ; il n'y a pas eu jusqu'ici de grand progrès dans les arts, sans un but didactique. Les maîtres des grandes écoles sont et doivent toujours être, ou bien des théologiens ou bien des prédicateurs moraux ⁸. » J. Ruskin fut l'un et l'autre.

1. *Mornings in Florence*, p. 117.

2. *Id.*, p. 120, 123.

3. *Id.*, p. 137, 154, 155.

4. *St Mark's rest*, p. 114, 116, 119.

5. *Id.*, 188, *id.*, 64, 67.

6. Autre ex. : *Mornings*, p. 47, 57, 68, 87, 53, 145, 159, *St Mark's*, 3, 29, 24, 40, 48, 174.

7. *Id.*, p. 93.

8. *Ariadne Florentina*, p. 193.

Nous verrons quelles furent les conséquences malheureuses de cette tendance naturelle en étudiant ses préceptes, d'abord en eux-mêmes, puis dans leurs applications pratiques. Nous en découvrirons, au contraire, les bienfaisants résultats, quand nous analyserons les pages sur la morale de l'art, où Ruskin fait oublier ses contradictions et ses erreurs, par le charme de sa poésie autant que par la noblesse de son âme¹.

§ I

« Pourvu que l'artiste ait un sentiment profond et passionné, écrivait H. Taine, et ne songe qu'à l'exprimer tout entier, tel qu'il l'a, sans hésitation, défaillance ou réserve : cela est bien ; dès qu'il est sincère et suffisamment maître de ses procédés pour traduire exactement et complètement son impression, son œuvre est belle, ancienne ou moderne, gothique ou classique². » Donner

1. Il est difficile dans une étude d'ensemble sur un écrivain aussi fécond que J. Ruskin, d'étudier toutes les questions. Avant de commencer ce chapitre, nous tenons à avouer que nous serons volontairement incomplets sur un point et muets sur un autre. Nous passerons sous silence les conseils pratiques, donnés par J. Ruskin, au dessinateur et au peintre. Enfin nous parlerons brièvement de Ruskin en tant qu'historien de l'Art. Nous ne citerons ses jugements, que pour éclairer ses théories. D'ailleurs, si les rapports de Turner et de Ruskin, par exemple, n'ont pas encore été l'objet, ni en Angleterre, ni en France, d'une étude sérieuse, il n'en est pas de même de ses relations avec le mouvement Préraphaélite. M. R. de la Sizeranne nous a donné une étude consciencieuse, impartiale, et définitive. C'est avec regret que nous limitons ainsi notre champ de travail. Il eût été intéressant de rechercher l'origine d'un jugement sévère porté sur Léonard de Vinci (*Queen of the air*, p. 212), d'une appréciation enthousiaste portée sur Troyon (*Notes on the R. A.*, p. 52, 1859), sur Rosa Bonheur et Meissonnier (*Notes on the R. A.*, 1868, p. 39). Rien n'est aussi pénible que d'élaguer un arbre aux branches vertes et puissantes.

2. *Voyage en Italie*, I, p. 5.

à l'artiste, comme but la beauté, comme domaine propre, les sentiments, comme moyen, l'imagination créatrice; décider que l'œuvre d'art doit révéler, plus clairement et plus complètement que ne le font les objets réels, un caractère essentiel, un sentiment profond; affirmer qu'elle doit jaillir d'une âme inspirée, marquée d'un sceau spécial; soutenir que l'art est une création de la sensibilité et de l'imagination, cette sensibilité de l'intelligence, beaucoup plus que de la pensée pure; proclamer qu'il ne doit chercher qu'à émouvoir, laissant à la science la tâche de nous instruire, à la morale, le soin de nous corriger; condamner toute théorie objective et intellectuelle de l'art, tels sont les quelques axiomes qui nous paraissent sans originalité, tant ils sont peu discutés. « Je dis que le plus grand art, écrit au contraire Ruskin dans le premier volume des *Peintres modernes*, est celui qui suggère à l'esprit du spectateur, par n'importe quel moyen, les plus grandes idées. Je dis qu'une idée est d'autant plus grande qu'elle est conçue par une plus haute faculté de l'esprit, et qu'elle occupe plus complètement, et en l'occupant, exerce et développe plus complètement la faculté qui l'a conçue¹. » Cette définition, qui nous montre la place prépondérante, que faisait notre auteur à la pensée, dans la création de l'œuvre d'art, il ne l'abandonna jamais. « Le grand art; disait-il beaucoup plus tard, est l'expression de la pensée d'un grand homme². » Dans les *Pierres de Venise*, J. Ruskin élargissait la portée de la définition. « L'art véritable est celui, qui procède de la pensée individuelle, s'exprimant par des instruments, qui aident, sans la dépasser, l'action musculaire de la main humaine, sur des matériaux, qui reçoivent tendrement et relient sûrement les impressions d'un tel travail humain. La

1. *Modern Painters*, vol. I, p. 11.

2. *Queen of the air*, p. 139.

valeur de chaque travail de l'art est en raison directe de la quantité d'humanité, qui y est contenue et exprimée, d'une manière visible et pour toujours¹. » Et il ajoutait que les idées et les sentiments moraux étaient les plus précieuses de ces manifestations de notre humanité.

La foi religieuse et l'amour de la nature ont inspiré une seconde série de définitions, qui nous révèlent deux nouveaux caractères de cette conception de l'art, le respect du vrai et le culte du bien. Dans ses premières pages des *Peintres Modernes*², Ruskin écrivait, que le but de l'art était de louer Dieu; ce précepte, il le reprit et le compléta. Dans son dernier volume des *Peintres modernes*, l'art est l'expression de la joie donnée à l'homme par le travail de Dieu³. Dans les *Lois de Fiesole*, « l'art est l'expression de la joie rationnelle et disciplinée de l'homme, dans les formes et les lois de la création, dont il est une partie⁴. » A la fin de son enseignement d'Oxford, il écrivait que : « La vie de l'art est dans le sentiment religieux, sa nourriture, dans l'amour observateur et passionné de la nature, sa vigueur, dans l'humilité de l'artiste⁵. » Une simple lecture des définitions de l'art données par J. Ruskin, nous a fait connaître trois caractères distinctifs de ses théories. L'œuvre d'art naît dans la pensée, plus que dans la sensibilité; vise à atteindre le vrai, plus qu'à créer le beau; trouve son inspiration dans un amour religieux de la nature, plus que dans les caprices d'une imagination fougueuse.

Précisons. — Ses tendances de moraliste amènent Ruskin, pour rendre plus efficace l'influence éducatrice

1. *Stones of Venice*, I, p. 381.

2. *Modern Painters*, vol. I, p. XXIII.

3. *Id.*, vol. V, p. 206.

4. *Laws of Fiesole*, p. 7.

5. *Readings in Modern Painters*—cité dans *Studies in Ruskin*, p. 206.

de l'artiste, à subordonner, dans la création de l'œuvre, le rôle de la sensibilité à celui de la pensée; à restreindre, dans l'effet cherché et l'impression produite, la part de l'émotion, à accroître celle du raisonnement. Son amour passionné de la nature l'aide à construire cette théorie intellectuelle et objective de l'art; lui fournit mille arguments, pour prouver qu'il faut préférer, à tous les dons d'une imagination capricieuse, une connaissance approfondie du monde, à toutes les qualités d'exécution, le choix d'un sujet, témoignant d'un amour de l'œuvre divine. Et c'est ainsi que, par une étonnante contradiction, cet homme, qui était toute sensibilité et toute imagination, préféra restreindre leur rôle, plutôt que de diminuer l'éclat de l'idéal moral qu'il avait conçu et aimé.

Nous retrouverons, dans les solutions qu'il donne aux deux problèmes de la vérité et de la beauté, ces efforts pour rendre l'art objectif; dans sa théorie sur l'imagination, son analyse du rôle de la sensibilité, ces efforts pour rendre l'art intellectuel. Ruskin ne pourra éviter ni les confusions, ni les contradictions : entraîné par son tempérament naturel, il tentera, en vain, de subordonner l'art à la morale. Le beau et le bien peuvent être conciliés : ils ne sauraient être confondus.

I

Le problème de la vérité dans l'art domine l'esthétique de Ruskin. En attachant une importance particulière au culte du vrai, il donnait à la conception de l'œuvre d'art un caractère plus rationnel, à l'œuvre une fois créée, une apparence plus objective, au talent du peintre, un but plus désintéressé, puisqu'il diminuait les jouissances de la sensibilité, plus moralisateur, puisqu'il l'obligeait à déchiffrer, pour les hommes, le livre de la sagesse

divine. Les sentiments moraux et l'amour de la nature de J. Ruskin étaient satisfaits en même temps¹.

Une admiratrice inconnue lui demandait un jour des conseils sur la peinture, il lui répondit : « Ne recherchez pas ce qui est du Titien ou du Claude; ne recherchez pas des effets de clair-obscur; croyez que tout ce qu'a fait Dieu est beau, et que tout ce qu'enseigne la nature est vrai. Méfiez-vous, avant tout, de ce mauvais orgueil, qui fait croire à l'homme, qu'il peut ennoblir les glorieuses créations de Dieu, ou exalter la majesté de son univers². » Et dans les *Peintres modernes*, au moment de terminer sa conclusion, il écrivait ces lignes fameuses : « Le devoir des artistes n'est pas de choisir, de composer, d'imaginer, d'expérimenter; mais d'être humble, de suivre, avec passion, la trace de la nature, de copier le doigt de Dieu... Qu'ils aillent à la nature, avec la simplicité de leur cœur. Qu'ils marchent avec elle, avec effort et sincérité, — sans avoir d'autre pensée, que de pénétrer son sens caché, et de se rappeler son enseignement, sans rien choisir, sans rien mépriser, — convaincu que toutes choses sont vraies et bonnes, heureux de leur vérité³. » Un lecteur, qui ne pèserait pas, dans ces citations, tous les mots, qui passerait vite sur ces expressions « copier le doigt de Dieu », « pénétrer le sens caché de la nature et se rappeler son enseignement », verrait peut-être, dans Ruskin,

1. Nous exposerons les théories artistiques, d'après l'ensemble de ses œuvres. Il y aurait quelque injustice à se borner à l'étude approfondie des *Peintres modernes*. D'abord le vol. I est une œuvre de jeunesse; de plus J. Ruskin ne se décida que très tard à réimprimer son premier ouvrage. Ces hésitations prouvent bien que quelques-unes de ses idées s'étaient modifiées. Enfin l'influence de Reynolds jette sur les théories de Ruskin une certaine incertitude (Ex. : *Modern Painters*, vol. I p. 64. *Théorie de la généralisation*). Elle ne disparut qu'avec l'influence même de Reynolds en 1855.

2. *Arrows*, I, p. 36.

3. *Modern Painters*, vol. I, section VI, chap. III.

un théoricien du réalisme. Aucune doctrine n'était plus contraire aux caractères particuliers de son amour de la nature et de sa conception de l'art. L'œuvre d'art doit moraliser, comment une simple copie des formes atteindrait-elle ce but? L'artiste doit être l'interprète, volontaire et conscient, de la vérité : les moindres détails des objets extérieurs sont-ils donc les seules choses vraies? Et dès son premier volume des *Peintres modernes*, pour défendre Turner contre les attaques de l'école réaliste, autant que pour obéir à l'influence de Reynolds, il accumule les objections¹. L'école réaliste impose au peintre ou au sculpteur une série de règles expérimentables : la création de l'œuvre d'art devient une opération mécanique. Bien plus, le tableau ou la statue exécutée d'après ces préceptes ne plaisent qu'aux âmes incultes ou grossières, sensibles avant tout aux effets de la ressemblance. L'œuvre n'instruit ni n'élève, puisqu'elle ne prétend agir que sur les facultés de perception. Si encore cette école résumait, sur une toile ou dans un marbre, tout un monde de vérités : mais elle limite volontairement son champ d'action, refuse d'exprimer des caractères, des émotions, des idées. Que dis-je, elle ne peut même pas reproduire tous les objets matériels, — on imite un fruit, on n'imité pas un arbre, — exprimer d'autres caractères que les formes ou les couleurs, c'est-à-dire les moins décisifs et les plus subjectifs qui soient.

Les réalistes sont donc incapables de donner une solution au problème de la vérité dans l'art. Les abstractions, et les généralisations des idéalistes sont, il le semble du moins, un moyen plus sûr d'atteindre le vrai, d'élever l'âme de celui qui crée et de celui qui admire. Les vérités générales ne sont-elles pas, en effet, les plus importantes de toutes? Le vague et sublime mystère,

1. *Id.*, vol. I, partie II, section I.

qui enveloppe certaines œuvres, n'est-il pas un moyen d'éveiller les curiosités de l'intelligence, d'ennoblir l'âme en l'entraînant dans le domaine des rêves, loin des banalités des spectacles quotidiens? Il n'en est rien. Laisser l'artiste libre de généraliser et d'abstraire, au gré d'une imagination capricieuse, c'est placer la recherche de la vérité au second plan, donner à la sensibilité de l'artiste son rôle prépondérant, imprimer à l'œuvre d'art, un caractère personnel et subjectif. Aussi J. Ruskin n'a-t-il jamais cessé de lutter contre l'idéalisme. Sa sympathie pour les Préraphaélites fut inspirée par cette haine commune : « Tous les artistes de second ordre vous diront que l'objet des beaux-arts n'est pas la ressemblance, mais je ne sais quelle abstraction plus raffinée que la réalité. Rayez cela de vos cerveaux, de suite. L'objet des grands arts d'imitation est, et a toujours été de ressembler et de ressembler d'aussi près que possible. C'est la tâche d'un portraitiste de vous mettre l'homme, devant vous, en chair et en os; » d'un paysagiste de faire croire, si c'est possible, que les nuages volent et que les ruisseaux coulent; d'un sculpteur, de faire prendre l'immobilité pour la vie, et le marbre pour la chair¹. La principale leçon que j'ai enseignée, disait-il encore, pendant toute ma vie, « c'est que ce tableau seul est noble, qui est peint avec l'amour de la réalité². » Est-ce à dire que Ruskin revienne au réalisme qu'il condamnait tout à l'heure? Nullement. « Aussitôt que l'artiste, ajoute-t-il, oublie sa tâche de chanter pour celle d'imitateur, son art est perdu³. »

Du commentaire de ce précepte, sortiront les deux caractères généraux du *naturisme*, — la théorie intermédiaire entre l'idéalisme et le réalisme. Ces trois classes

1. *Aratra Pent.*, par. 422.

2. *Laws of Piesole*, par. 7 et 8, *Lectures on art*, par. 31.

3. *Lectures on art*, § 4.

d'artistes peuvent être comparées à des hommes qui regarderaient faucher un pré. Les uns n'admirent que les senteurs des foin; d'autres, rien que les détails des tiges et des feuilles; ceux-là, sont également charmés par le mystère des parfums et la structure des herbes. Le naturaliste embrasse l'univers entier, ses laideurs et ses beautés, le vague de l'irréel et la netteté de la sensation, dans son amour enthousiaste. Il admire l'homme dans sa force mortelle, comme dans son principe éternel. « Capable d'étudier et de sympathiser avec l'ordre entier de ses passions, il tire d'elles toute une harmonie majestueuse. Il la retrouve sans trouble, dans tous ses actes, dans sa hâte, dans sa colère, dans son sensualisme, dans son orgueil, aussi bien que dans son courage et sa foi. » « Il n'y a rien, conclut Ruskin, que le naturaliste se refuse à étudier, rien qu'il soit honteux de confesser. Avec toutes les choses qui vivent, qu'elles triomphent, tombent ou souffrent, il réclame un lien de parenté, d'orgueil ou de pitié. Il se tient, cependant, loin d'elles, calme dans la profondeur de sa sympathie; car la pensée, en lui, est trop profonde pour être peignée, trop brave pour être angoissée, trop pure pour être souillée¹. »

Etreindre l'univers entier, choses inanimées et animées, matière et esprit, dans la même affection passionnée, tel est le premier caractère du naturisme². L'observer toujours et partout, avec le même désir de connaître, de découvrir, de révéler, tel en est le second trait distinctif. L'artiste n'a pas à copier et à recopier sans cesse l'image du monde, il doit travailler sur cette image « non pour l'améliorer mais pour l'expliquer. L'univers infini est inconcevable, inexplicable, dans son ensemble. Chaque créature humaine doit épeler lentement, contempler longuement telle partie qu'elle peut

1. *Stones of Venice*, vol. II, p. 190.

2. *Modern Painters*, chap. VI et VIII, partie IV, vol. III.

atteindre, puis raconter ce qu'elle a appris, pour ceux au-dessous d'elle. Elle arrache, ainsi, une parcelle à l'infini, tout comme celui qui cueille une violette, ne perfectionne pas, par cette cueillette, la violette ou le gazon, mais rend visible une fleur¹ ». Dans toutes les branches, l'art le plus élevé est donc, — et cette définition nous montre que les emprunts faits à l'idéalisme et au réalisme ont été transformés au point d'être méconnaissables, — « celui qui traduit le plus de vérités². »

Pour appliquer ce critérium, il importe de connaître la valeur respective des vérités. Notre auteur en a donné deux classifications différentes, montrant ainsi son embarras à concilier la réalisation de la beauté et la recherche du vrai, sans confondre l'art et la science. Dans la 1^{re} édition des *Peintres modernes*, Ruskin part de cette idée que le prédicateur et le peintre sont « deux commentateurs de l'infini³ ». Ils exposent et expliquent, l'un dans son sermon, les principes éternels déduits de la révélation, l'autre, dans son tableau, les leçons tirées du livre de la création. Ils devront, tout d'abord, insister sur les vérités qui échappent le plus à l'observation, les entourer des développements qui les complètent et des ornements qui les font ressortir. D'où premier axiome : les vérités rares sont plus importantes que les vérités fréquentes. Mais d'autre part elles n'ont d'utilité pour l'intelligence humaine, que si elles sont rattachées les unes aux autres. Ce n'est pas avec des points isolés, mais avec des lignes, que la pensée construit la géométrie des idées. Le principe autour duquel il convient de grouper les vérités de détails n'est pas

1. *Stones of Venice*, I, p. 342. *Val d'Arno*, p. 12.

2. *Arrows*, vol. I, p. 36, 1859. Autre citation, *Modern Painters*, vol. III, p. 118, 125, 128.

3. *Modern Painters*, chap. III, VII, vol. I, deuxième partie.

l'idée générale, mais le caractère d'une espèce¹. Les vérités varient d'importance, selon qu'elles distinguent, avec plus ou moins de netteté, une espèce d'une autre, un individu d'un autre. Elles sont utiles, en proportion de leur individualité, inutiles, en proportion de leur généralité. D'où second axiome : les vérités particulières sont plus importantes que les vérités générales.

Dans une dernière solution donnée à ce problème, J. Ruskin semble s'éloigner davantage de l'esthétique, pour rapprocher de plus près l'art et la science². Chaque art traverse, dans son évolution, trois périodes : celle du particulier, du général, et de l'universel. Dans une première phase, — c'est celle de l'enfance, — le peintre et le sculpteur trouvent une joie naïve à percevoir de simples détails. Dans une seconde, — celle de la jeunesse, — ils généralisent avec l'audace des vingt ans. Dans une dernière période, — celle de la maturité, — ils s'efforcent, scientifiquement, de rechercher l'application des lois naturelles, grâce à une connaissance plus approfondie et à une subordination plus savante des détails particuliers. Tout artiste doit passer par ces trois manières. Tout enseignement artistique doit être réparti en ces trois périodes. D'après cette théorie, les vérités, recueillies en nous ou hors de nous, varieront d'importance selon qu'elles réaliseront, d'une façon plus complète, et expliqueront, avec plus de clarté, les lois universelles de la matière et de l'esprit, de la nature extérieure et de l'intelligence humaine³.

Ayant ainsi découvert un critérium pour classer les vérités, nous pouvons compléter la définition de l'art

1. On sent, ici encore, la transformation que Ruskin, se souvenant de ses lectures scientifiques et philosophiques d'Oxford, a fait subir aux généralisations idéalistes de Reynolds.

2. *Modern Painters*, préf. deuxième édition, p. 24.

3. *Id.*, vol. III, chap. x.

d'après les naturalistes. L'art est un langage à l'aide duquel nous analysons les phénomènes particuliers de la nature, en les considérant comme les applications des lois qui régissent, loin de nous, le monde, et en nous, la pensée. Si Ruskin veut revêtir cette pâle et sèche définition, de la poésie de sa sensibilité, il dira que l'art est « l'expression habile de la joie rationnelle et disciplinée de l'homme dans les formes et les lois de la création¹ ». S'il veut présenter la même idée, sous la forme d'un précepte biblique il écrira : « Vous verrez les choses telles qu'elles sont, » « les petites avec les grandes, parce que Dieu les a faites, » « les grandes avec les petites, parce que Dieu vous fit, et vous donna l'œil et le cœur² ». Seulement le lecteur risque de ne plus rien comprendre du tout.

Il comprendra en tout cas, si notre exposé a été assez clair, la conséquence immédiate d'une pareille théorie : J. Ruskin a confondu la tâche de l'artiste avec celle du savant.

Quand on veut apprécier une œuvre d'art, nous dit-il, il faut « se demander, si elle a rappelé ou interprété quelque chose d'inconnu jusqu'à ce jour ; si elle a ajouté une seule pierre à la pyramide, élevée vers les cieux, coupé un buisson sombre, rasé une hauteur rude, qui obstruaient notre sentier. C'est ce qu'elle doit avoir fait, si c'est une œuvre d'art honnête, car aucun homme n'a travaillé honnêtement, s'il n'a été de quelque secours à sa race. Dieu donne à chacune de ses créatures une mission spéciale. Si les hommes s'en acquittent honorablement, s'ils suivent consciencieusement la lumière qui est en eux, écartant d'eux tout ce qui pourrait l'éteindre ou la corrompre, elle donnera naissance à une flamme qui pourra, dans la mesure de ses forces, briller

1. *Laws of Fiesole*, chap. I, p. 4.

2. *Mornings in Florence*, § 36.

devant les hommes et leur servir, éternelle et sacrée¹. » Mais, cette pyramide que dresse l'humanité vers le ciel, à laquelle chacun de nous doit porter sa pierre, n'est-ce pas le glorieux monument de la science humaine, formé de tous les problèmes résolus, de tous les mystères éclaircis, depuis trois mille ans qu'il y a des hommes et qu'ils pensent? Cette flamme qui scintille, devant l'humanité en marche, pour la guider et l'éclairer, n'est-ce pas le flambeau, chaque jour plus grand, des vérités reconnues et proclamées? Ou bien, au contraire, cette pyramide n'est-elle que le monument, chaque jour grandissant, des efforts de l'humanité, pour monter plus haut, toujours plus haut, vers l'azur du ciel, vers le beau idéal? Cette flamme, n'est-elle que le flambeau, allumé par l'art humain, pour jeter un peu de pure lumière sur l'humanité qui piétine dans la nuit, trébuchant sur des tombeaux, embarrassée par les ronces du chemin? Que le lecteur relise encore la phrase de Ruskin; et il verra que toutes les images, toutes les épithètes s'appliquent aussi bien à la science qu'à l'art.

« L'art est la recherche des faits particuliers, qui éclairent l'application des lois universelles de l'Être. » Cette définition une fois posée, il fallait, ou bien l'accepter complètement, et alors il était impossible de découvrir une différence d'essence entre la science et l'art, ou bien ne l'appliquer que par intervalles, et se contredire. J. Ruskin, au commencement de sa vie, dans les *Peintres modernes* a confondu; en pleine maturité, dans les *Pierres de Venise*, il s'est contredit; à la fin de son enseignement artistique, dans les cours d'Oxford, il a confondu. Contredire et confondre sont deux mots que nous voudrions voir revenir moins souvent, sous notre plume, dans cet exposé des idées de J. Ruskin.

1. *Modern Painters*, vol. 1, § VI, ch. VII, deuxième partie.

Négligemment, en écrivant le troisième volume des *Pierres de Venise*, oublieux des principes posés, il reprit la distinction traditionnelle de l'art et de la science. La science traite des choses en elles-mêmes; l'art, en tant qu'elles affectent les sens et l'âme. Le but de l'art est de reproduire les apparences des objets extérieurs, d'analyser les impressions causées. Le but de la science est de substituer des faits aux apparences, des démonstrations aux sensations. Toutes les deux visent à la vérité; mais l'une à la vérité d'apparence, l'autre à la vérité d'essence. Celle-ci étudie les relations d'une chose à une autre; celle-là, leurs rapports avec l'homme. J. Ruskin se demande comment l'artiste recherchera les vérités qui sont de son domaine propre; et il répond : « uniquement par la perception et le sentiment, jamais par le raisonnement et l'observation. Rien ne doit se mettre entre la nature et l'œil de l'artiste. » La tâche du peintre ou du sculpteur est « de voir et de sentir », de donner à sa sensibilité une finesse telle, que les moindres ombres, teintes, lignes, des choses visibles autour de lui, que chaque émotion qu'elles peuvent inspirer à l'âme, qu'il porte en lui, soit marquée au livre de leurs souvenirs¹. Entraîné par son idée, J. Ruskin va jusqu'à soutenir que toute connaissance scientifique, excepté l'étude de l'optique, est inutile à l'artiste; elle peut même lui être dangereuse². Pour une vérité que la science découvre aux yeux de l'artiste, elle lui en cache des milliers. « Si la connaissance s'empare de l'esprit, au point d'occuper ses forces de contemplation, au moment où le travail visuel doit être accompli, l'esprit se replie en lui-même, se fixe sur le fait et oublie les phénomènes visibles qui passent. » Et Ruskin termine par ces lignes superbes, où il délimite une dernière fois le domaine de

1. *Stones of Venice*, vol. III, p. 36 et 37.

2. *Id.*, p. 38 et 43.

l'art. « Le regard rapide à peine entrevu, l'ombre fugitive d'une émotion passagère, les lignes d'une pensée vague, tout ce que ces choses rappellent aux sens de l'homme; tout ce qui, dans la personne et les actions de l'homme, dans le grand monde de la nature, est infini et merveilleux; tout ce qui a en soi cet esprit et cette force que l'homme peut étudier, mais non peser, concevoir mais non comprendre, aimer mais non limiter, imaginer mais non définir, — c'est là le couronnement et la fin de tout noble art. » Et il conclut naïvement : « La simple perception nous le donne, dans l'art ancien, mais la science ne nous le donne pas, dans l'art nouveau¹. » Et cependant, quelques années plus tard, il reprend dans ses cours d'Oxford, les théories esquissées dans les *Peintres modernes*, confond à nouveau les tâches et les mobiles du savant et de l'artiste. L'art n'est pour lui que la science du vrai. Le peintre doit composer des dessins, qui témoignent d'une connaissance vraie; ou plutôt, humble serviteur du savant, il « doit rendre populaires, ses découvertes. Si nous pouvons glaner, tant soit peu après eux, faire des tableaux avec les objets que la science décrit, nous rendrions — nous le verrions bien — un service utile. Bien plus, nous serions utiles à la science elle-même, qui a beaucoup souffert de s'être séparée, avec fierté, des arts²... » L'artiste qui aiderait le botaniste³, le naturaliste⁴, le géologue⁵, découvrirait dans son travail une douce récompense. Les questions géologiques, par exemple, deviendront attrayantes et précises. « Vous trouverez, dit Ruskin, que dans le grain, l'éclat, la stratification du plus humble fragment de

1. *Stones of Venice*, vol. III, p. 49.

2. *Lect. on art*, p. 122 et 123.

3. *Id.*, p. 124.

4. *Id.*, p. 130.

5. *Id.*, p. 127.

rocher, il y a des forces secrètes de tout ordre et de toute grandeur, depuis celles qui dressent les continents, par un effort volcanique, jusqu'à celles qui, à chaque instant, travaillent à polir le cristal, en apparence achevé, dans son nid, et à diriger le métal, en apparence immobile, dans ses veines. Vous verrez, que c'est seulement par l'art de vos mains et la fidélité du regard ainsi développée, que vous pourrez arriver à percevoir, d'une manière exacte, les arts invisibles et inimitables de la terre elle-même. » Non seulement l'art et la science concourent à la même tâche, mais ils sont soumis aux mêmes conditions de progrès. Il y a un art « sage » et une science « sage ». Leur « sagesse » se reconnaît aux mêmes signes, à la grandeur du but et à la simplicité des moyens, à la sûreté des recherches et à la grâce des créations ¹. « L'art sage n'est que le reflet ou l'ombre de la science sage ². »

Acculé aux conséquences extrêmes de sa théorie, Ruskin hésite, avance, recule. Ici, il reconnaît l'utilité d'une connaissance scientifique des choses inanimées ³. Là, il considère comme néfaste pour l'artiste une étude physiologique de notre organisme ⁴. Le lecteur, agacé par ces éternelles contradictions et ces flottements, incessants, cherche, en vain, dans ces pages, le principe d'après lequel il pourra distinguer la science de l'art. Incidemment, à propos d'une condamnation de l'anatomie, Ruskin proclame, sans préciser davantage, que l'artiste étudie des causes apparentes ; le savant recherche les causes absolues ⁵. Que signifient ces formules ? sinon qu'il y a entre l'art et la science une

1. *Eagle's nest*, p. 53.

2. *Id.*, p. 47 et 48.

3. *Id.*, p. 147.

4. *Id.*, p. 162 et 163.

5. *Id.*, 161.

diversité de degrés, mais non une diversité de but et d'essence.

Une dernière preuve de cette confusion nous sera fournie par la théorie objective de Ruskin sur la beauté.

La source de beauté n'est pas dans l'âme humaine, mais hors de nous, dans la nature extérieure. La réalisation du beau n'est pas la tâche unique de l'artiste, mais elle est inséparable de la recherche du vrai. La beauté n'est pas perçue par la sensibilité mais par une faculté mi-rationnelle, mi-sensible, la *Théoria*. Telle sont les trois solutions qu'il donne au problème de la beauté.

Avant de construire sa théorie, il commence par débayer le terrain. D'un mot, avec l'aide de Coleridge, il réfute les systèmes qui ramènent le beau à l'habitude, à l'utile, à une association d'idées¹, ou qui confondent la beauté et la ressemblance². L'art, avait-il, dit est « la recherche des vérités particulières, les applications des lois générales de l'Être ». L'étude du problème du vrai nous a expliqué la première partie de cette définition; l'analyse de la beauté en expliquera la seconde³.

Au nom de la vérité, notre auteur avait refusé à l'artiste le droit de choisir ou d'améliorer. « Celui-là seul dessine bien, qui a soif de tout dessiner ». On peut passer en revue tous les ordres, et tous les champs de la création sans trouver une lacune que l'habileté humaine puisse combler, sans découvrir une faute, que l'intervention humaine puisse réparer. Nous ne devons rien rejeter parce que le monde est une œuvre divine, parfaite, dans tous ses éléments. « L'esprit de Dieu

1. *Modern Painters*, vol. II, section I, chap. iv.

2. *Id.*, vol. III, p. 33.

3. Les citations que nous ferons au sujet des théories de Ruskin sur le beau et l'imagination seront toutes faites d'après la petite édition format in-18 en deux volumes du 2^e vol. de *Modern Painters*, pour permettre au lecteur de s'y rapporter plus facilement.

travaille partout de même, là où il n'y a pas d'œil pour voir, couvrant toutes les places solitaires d'une gloire égale; se servant du même crayon et versant la même splendeur, dans les caves des eaux, où nage le serpent des mers et dans le désert, où dansent les satyres, au milieu des sapins chers à la cigogne et des rocs aimés des lapins, comme au milieu des créatures plus élevées, dont il a fait les témoins conscients de son ouvrage¹». Nous ne devons rien mépriser parce qu'il y a en toute chose une parcelle de beauté. Les étoiles des cieux et les insectes mystérieux, les fleurs des prairies et les masses neigeuses des monts, les objets d'un usage quotidien pétris par des mains célestes², tout porte une empreinte belle puisqu'elle est divine. La beauté n'est qu'un voile étrange, négligemment jeté sur l'infinité des choses pour témoigner de son passage, par celui qui sema les grains d'or des étoiles.

Nous venons de saisir le lien, qui unit le problème du vrai à celui du beau.

Pour qu'une œuvre soit belle, il faut qu'elle soit vraie. L'observation minutieuse des formes et des faits est une condition, à laquelle doivent également se soumettre l'artiste respectueux de la vérité et l'artiste épris de la beauté. Le beau n'est que le reflet du vrai. Mais les deux termes ne sont pas synonymes. La beauté jaillit de la vérité, sans se confondre avec elle. De même que, de la masse confuse des sensations et des souvenirs, l'intelligence dégage les idées; de même, de la masse des vérités particulières, la pensée, guidée par le sentiment religieux, l'amour de la nature, dégage ces caractères généraux, ces lois universelles qui sont la beauté. L'art, disions-nous, recherche les vérités particulières, appli-

1. Petite édition, p. 63, 64, 222, 282, vol. I.

2. *Seven Lamps*, ch. iv, aphor., 19 et 20, *Lectures on architecture and Painting*, p. 25.

cations des lois qui régissent le monde matériel et spirituel. Nous pouvons maintenant compléter : « L'art recherche les vérités particulières, qui révèlent la beauté. » Remplaçons les deux derniers mots, par « caractères généraux des choses et lois générales du monde » et nous aurons la définition, que Ruskin donne du beau.

Par beauté, en effet, il désigne deux choses. Traduisons d'abord, nous commenterons ensuite : « En premier lieu, cette qualité extérieure des choses, qui, qu'il s'agisse d'une pierre, d'une fleur, d'une bête ou de l'homme est toujours immuable, est en quelque sorte le résumé typique des attributs divins. Ce sera la *beauté typique*. En second lieu la réalisation heureuse des fonctions dans les choses vivantes ; plus spécialement, le juste et joyeux exercice de la vie chez l'homme. Ce genre de beauté, je l'appellerai *beauté vitale*¹ ». Le commentaire n'est pas inutile, notre formule, « Bible de l'Art » n'était point inexacte, puisque nous retrouvons à chaque page l'allégorie et l'obscurité. La *beauté typique* c'est la manifestation, dans le monde changeant des formes, des attributs permanents de la divinité, des lois universelles du monde. La *beauté vitale* c'est l'épanouissement dans tout ce qui vit, plantes, animaux et hommes, de leurs caractères, la réalisation la moins impeccable du type parfait. Lois générales du monde, caractères essentiels des choses vivantes : tels sont les deux genres de beauté. J. Ruskin donne à ce second problème de l'esthétique la solution qui lui permet de satisfaire en même temps son culte de la vérité, et ses sentiments religieux. Le beau est pas aimé pour lui-même, il n'est que le trait d'union entre le vrai et le bien. C'est ce qui ressortira de l'analyse de la *beauté typique* et de la *beauté vitale*.

1. *Modern Painters*, petite édit. du vol. II, vol. I, p. 70.

S'inspirant de Hooker¹, J. Ruskin distingue six attributs de la divinité; et ces attributs, il les retrouve écrits sur les pages vivantes du monde. Dieu est infini; il est environné d'un voile impénétrable pour la raison la plus forte, pour l'imagination la plus vive. Nous découvrons en nous et hors de nous les preuves répétées de son existence; mais nul ne peut le concevoir, car il est infini. Ce premier caractère de la divinité, nous le retrouvons, dans les longs espaces qui parfois s'étendent sous nos yeux et dans les jeux de la lumière, au dessus de nos têtes. Peu importe l'intensité du soleil et le jeu des couleurs, vu du haut d'une falaise ou d'une montagne, l'océan des eaux ou des champs a par lui-même un charme particulier, immatériel, infini. Quelque beauté que puissent donner des effets de lumière aux objets du premier plan, il y a une lumière que l'œil recherche toujours, avec un sentiment plus profond du beau, « la lumière du jour qui s'éteint ou du jour qui s'éveille, et les flammes des nuages écarlates, brûlant comme des feux de bivouac, dans le ciel vert de l'horizon² ». Cet attribut de Dieu, nous le découvrons enfin, autour de nous, dans la moindre courbe, dans la moindre couleur, puisque les changements de direction de l'une, de gradation de l'autre se subdivisent à l'infini³. En regardant là-bas, là-haut, tout près, notre œil saisit ou notre âme devine le reflet d'un des caractères de la divinité. Exprimé dans une œuvre d'art il lui donne la beauté. — Dieu, c'est là un second point, n'est ni un être impersonnel ni un être isolé. Il reste lié au monde qu'il a façonné, aux êtres qu'il a pétris : il est une Providence. Cette unité se retrouve dans les chaînes

1. R. Hooker, *Eccl. pol.*, cité p. 31, 125, 138, 207, 212, petite édition, vol. I.

2. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 100, 103.

3. *Id.*, p. 116, 118.

jetées entre les membres épars de la famille humaine et les éléments d'une chose. L'unité de la matière, réside dans l'étrange affinité qui l'embellit ici de la gloire des éléments coordonnés, là de l'agréable variété du changement, transforme la poussière en cristal, sépare les eaux qui seront au-dessus du firmament, de celles qui seront au-dessous. C'est, enfin, cette intime union qui donne aux vents leur force, à l'air ses syllabes et ses sons, aux vagues leur poids, aux rayons du soleil leurs flammes, aux montagnes leur stabilité¹. Ce lien mystérieux peut consister dans l'obéissance à une même impulsion, comme pour le balancement des nuages et des vagues; dans l'identité d'origine, comme pour les feuilles qui se forment autour d'un même centre; dans une ressemblance commune, comme pour les détails d'une décoration; dans une association pour un même but, et, c'est ce qu'on appelle la proportion². Ainsi les chaînes que Dieu crée entre lui et le monde, unissent entre eux les divers éléments animés ou inanimés de l'univers. En exprimant cette loi divine, l'artiste trouvera une nouvelle source de beauté plus abondante que la première, puisque le second attribut de Dieu a laissé son empreinte sur le monde et dans nos âmes. — Le repos, le contraire du changement et de l'effort, est un troisième caractère de l'Éternelle pensée. C'est le « Je suis » du Créateur opposé au « Je deviens » de la créature; « c'est le caractère de la science suprême, qui ne peut être surprise, de la force suprême qui ne peut travailler, de la volonté suprême qui ne peut changer³ ». La soif de paix, que nous trouvons au fond de nos cœurs, est un pâle reflet de cet attribut divin. Ce n'est pas là un sentiment sensuel mais un besoin de renova-

1. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 128.

2. *Id.*, p. 145.

3. *Id.*, p. 167.

tion : le désir d'échapper à une vie, dont chaque phase n'est que le prélude d'une nouvelle période tout aussi passagère, pour atteindre l'éternel repos, où la perfection rendra possible l'immortalité. Le même caractère se retrouve gravé sur la face changeante des choses. Il se révèle, tantôt par une apparence de durée paisible, comme celles qu'expriment les formes massive des monts, tantôt par le repos d'êtres, dont on connaît ou dont on peut concevoir la vitalité¹. En traduisant cette loi de la morale qui est aussi une loi de la nature, l'artiste est sûr d'exprimer la beauté². — La Justice, quatrième attribut de la divinité, a, elle aussi, son reflet sur le monde. La symétrie, c'est-à-dire l'opposition les unes aux autres d'égales quantités, est, nous dit Ruskin, « céleste dans son origine, et contraire à la violence et au désordre du péché. Rechercher cette règle et s'y soumettre est le propre des esprits qui ont été soumis à une discipline hautement morale, et se retrouve toujours chez les grands peintres³ ». Les artistes modernes devront donc imiter Giotto et Ghirlandajo, mettre, dans leurs œuvres, un peu de cette harmonieuse symétrie, dont les exemples sont sous nos yeux, le besoin dans notre cœur et la source en Dieu. Plus nous nous élevons dans l'échelle des attributs de Dieu, plus nous passons du monde de la nature au monde de l'âme, des lois de l'univers aux règles de l'humanité.

Les deux derniers attributs de la divinité et les préceptes qu'en déduit Ruskin nous entraînent, en apparence, bien loin des sciences naturelles. Et cependant la pureté de l'énergie divine apparaît dans le reflet

1. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 168, 169.

2. C'est au nom de cette loi que Ruskin condamne le groupe du Laocoon, et fait l'éloge de Phidias, Michel-Ange et de Dante, p. 176, 178.

3. *Modern Painters*, p. 189.

d'une âme humaine comme dans le scintillement d'un lac bleu, dans le coloris d'une peau blanche, comme dans l'éclat d'une plante verte. Enfin la modération, ce symbole des lois suprêmes, éclate toujours dans les spectacles de la nature, où pas une courbe n'est violente, pas une couleur crue, pas une ombre heurtée. Le jour où les artistes cesseront d'admirer Salvator et Murillo¹, exprimeront dans leur œuvres cette modération ou cette pureté; ils devront à leur obéissance d'avoir découvert deux nouvelles sources de beauté. Allez donc à la nature; et pour peu que vous ayez l'intelligence assez noble, l'âme assez croyante, vous y découvrirez au-dessus de la masse des vérités particulières, ces lois générales qui sont la première source de la beauté. La beauté est la loi réalisée².

Ruskin fut inspiré par Hooker, dans l'analyse de la *beauté typique*, par Platon, dans sa conception de la *beauté vitale*. L'une avait son origine dans les lois universelles du monde, l'autre, dans les caractères généraux de chaque espèce.

La *beauté vitale* se subdivise en deux genres distincts³. Cette distinction n'est qu'un moyen nouveau de rattacher le beau au vrai et de faire pénétrer en même temps la morale sur le domaine de l'art. La *beauté vitale relative* consiste, d'abord, dans le bonheur réel ou apparent, que trahit chaque chose animée, quand elle s'épanouit. Devant un rosier, si nous laissons de côté les couleurs écarlates, les lignes aux savants replis, nous nous sentons attirés et séduits par tout ce qui révèle la vie et la force de la plante. Chaque tige, chaque feuille a sa fonction; elle l'exerce sans se lasser et la plante respandit.

1. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 208.

2. *Id.*, vol. V, p. 97.

3. L'une est la création propre de Ruskin, l'autre est empruntée à Platon.

Cette expression de bonheur est une beauté¹. L'apparence de moralité chez les animaux est une seconde forme de la *beauté vitale relative*. Il n'y a pas une créature vivante, qui, par son histoire ou ses habitudes, n'explique pour nous un détail des lois morales. Les fonctions et les destinées des animaux sont distribuées avec une variété telle, qu'elles peuvent nous donner, pour chaque vice ou chaque vertu, des exemples et des leçons. « Et c'est ainsi que du livre d'un roi céleste, qui n'avait pas d'endroit où poser sa tête, nous avons appris quelles leçons nous avions à tirer de ces créatures plus élevées qui ne sèment pas, qui ne moissonnent pas, et ne mettent pas en grange, car un Père Céleste les nourrit² ». Cette seconde forme de la beauté relative nous amène tout naturellement à parler de la *beauté vitale générique*. Comme son nom l'indique, elle consiste dans la réalisation la plus exacte possible du type idéal de l'espèce. Le peintre devra connaître, aussi complètement que possible, les vertus particulières, les devoirs et les caractères de chaque ordre d'êtres, « jusqu'à la pierre, car il y a un idéal de pierres variant avec leur genre, un idéal de granit, d'ardoises et de marbres ». L'étude de l'idéal, dans le règne animal et végétal, permet à Ruskin d'insister longuement sur le lien qui unit le vrai au beau. L'analyse de l'idéal humain lui fournit l'occasion de montrer, que le bien est aussi inséparable du beau que du vrai³. Après avoir signalé l'influence bienfaisante qu'une haute vertu peut exercer sur la grâce du corps et la noblesse de l'intelligence⁴, énuméré les vices, dont l'expression déshonore et enlaidit la physionomie humaine, l'orgueil, la sensua-

1. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 228, 234.

2. *Id.*, p. 243, 244, 245.

3. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 277.

4. *Id.*, p. 288, 289, 293.

lité, la peur et la cruauté¹; après avoir insisté sur la part prépondérante qu'il faut donner à la moralité dans la conception du type humain, il met en garde les artistes contre le danger d'une idéalisation excessive. L'œuvre d'art est un mélange du bien, du beau et du vrai; mais le vrai resta le plus important. de ces éléments. Du moment qu'une imagination ne peut concevoir les innombrables modifications que les années et les émotions ont gravées sur les êtres humains, « aucun juste idéal ne saurait être atteint, par la combinaison des formes, ni par la fusion des beautés individuelles. » Il y a un idéal parfait gravé, autour de nous, sur chaque physionomie, qui porte, sur son front, « la signature et le sceau de l'ange qui se dresse à l'Orient ». Qu'il nous suffise d'étudier avec soin, de pénétrer le sens de l'histoire écrite sur ce visage, d'en chasser toutes les taches et toutes les souillures². Sous des noms différents, la *beauté générique* et la *beauté relative* désignent les mêmes choses, à des degrés divers : elles expriment avec plus ou moins de netteté, en se rapprochant plus ou moins de l'idéal, les caractères généraux de tous les êtres.

Lois universelles et caractères principaux sont synonymes de beauté. L'art recherche les vérités particulières qui révèlent la beauté. Supposons qu'un conflit s'élève dans la pensée de l'artiste, entre une des vérités particulières et une des lois générales : lequel de ces deux éléments, du vrai ou du beau, devra-t-il sacrifier? Le beau, répond J. Ruskin. « La vérité ou l'utilité n'est pas l'élément moral, mais l'élément vital. Ce désir d'être vrai et utile est l'idéal, qui guide toujours les grandes écoles et les pensées des grands maîtres sans exception. Il se laisseront aller, quelquefois, à la lourdeur, quel-

1. *Modern Painters*, p. 311, 332.

2. *Id.*, petite édition, vol. I, p. 303 et 304.

quefois, à la laideur; mais ils ne se laisseront jamais entraîner à être inutiles¹, ou faux² ».

Cette subordination du beau au vrai est la conséquence rigoureuse des efforts accomplis, pour river l'un à l'autre ces deux termes.

Suffit-il pour qu'une œuvre puisse instruire et élever les hommes, qu'elle expose des vérités particulières, applications des caractères généraux des êtres, ou des lois universelles du monde? Une dernière condition est nécessaire, il faut que la toile ou le marbre éveille une ou plusieurs idées³. Ce sera là le couronnement de cet édifice artistique, merveilleux de patience, où tous les éléments, depuis les faits élémentaires, qui en forment la base, jusqu'aux lignes générales, qui en donnent la beauté, et au fronton qui le décore, sont calculés de manière à apporter un fait inconnu à l'intelligence du spectateur, une pensée forte ou un sentiment élevé à son âme.

Passant en revue les tableaux de Turner, Ruskin nous montre comment ce génie sut être à la fois observateur patient, par la vérité du détail, naturaliste éminent, par son respect des lois de la nature, moraliste élevé, par la légende inscrite au bas de ses toiles. Dans la bataille entre *Apolton et le Python*, il symbolise la lutte entre la pureté et la souillure, la vie et l'oubli, l'amour et le tombeau. Dans le *Pont de Caligula*, il nous rappelle la vanité du travail humain, dans *Apolton et la Sibylle*, l'éternelle illusion de notre vie passagère. Dans ses tableaux des *Hespérides*, de *Rome et de Venise*, il nous redit la vanité de nos efforts, la durée éphémère des richesses, de la force, et de la beauté. Ce désir de cacher, derrière le voile passager des cou-

1. *Modern Painters*, vol. III, part. IV, ch. v, *in primis*.

2. *Lectures on art*, p. 419.

3. *Modern Painters*, vol. I, section I, ch. vii.

leurs, une leçon immortelle, n'avait été inspiré à Turner, ni par son éducation, ni par ses théories, mais par son amour de la nature. La nature, en même temps qu'elle est la source de toute beauté, est aussi le maître de toute morale. « Les nuages ou le firmament expriment le ministère qu'ont les cieux envers l'homme. Ce ministère peut s'exercer, soit par le jugement soit par la pitié, par l'éclair ou par la rosée. L'arc-en-ciel ou la couleur du nuage symbolise toujours la pitié, l'épargne de la vie, la tâche des cieux qui nourrira ou prolongera la vie. La lumière, dont l'éclat n'est pas adouci par les couleurs du firmament, est le type de la sagesse et de la justice divine; préparée pour tous les besoins de l'homme, et pour toutes ses joies, elle devient une des sources principales de la beauté humaine, en devenant une partie de la chair humaine. Ainsi divisée, la lumière du soleil est le type de la sagesse de Dieu, qui sanctifie et rachète¹. » Ce symbolisme de la nature est l'origine et la justification de ce symbolisme de l'œuvre d'art, qui doit, dans une impression d'ensemble, coordonner les beautés et les vérités.

L'amour de la nature fut le moyen qui permit à J. Ruskin de jeter entre ces trois termes vrai, beau et bien, des liens en apparence solides. Dans son culte de la vérité, sa conception de la beauté, sa théorie des caractères didactiques de l'œuvre d'art, malgré les incertitudes, les confusions et les contradictions, nous retrouvons toujours un fond commun. L'admiration passionnée pour les spectacles du monde a donné à ces thèses diverses la force des arguments, l'attrait apparent de l'unité, le charme incomparable d'une poésie mystérieuse.

1. *Modern Painters*, vol. V, partie XI, chap. xi.

II

Une théorie objective de l'art nécessite une conception intellectuelle de l'artiste. Quand on exige de l'artiste qu'il s'attache à découvrir les vérités particulières, d'où jaillit la flamme de la beauté, c'est-à-dire la lumière des lois générales, il est évident qu'on lui demande surtout des qualités de pensée et de volonté. Aussi Ruskin s'est-il efforcé, dans son analyse de l'artiste, de diminuer le rôle de la sensibilité, de rendre l'imagination plus intellectuelle, de montrer l'importance de l'énergie. L'artiste n'est pas un poète dont les chants étincelants viennent distraire l'humanité engourdie, mais un esprit « qui s'est soumis à une loi, à laquelle il était pénible d'obéir, pour pouvoir donner une joie qu'il est doux de donner¹ ». Et partant de cette idée J. Ruskin étudie successivement la sensation, l'imagination et le sentiment². Dans ces trois analyses, il s'efforce, sans craindre d'en fausser la vérité, de donner à l'intelligence et à la volonté le rôle prédominant. Il ne s'est pas demandé si, en rejetant des solutions banales à force d'être vraies, il ne confondait pas encore les procédés et les domaines de l'art et de la science. Un idéal est devant ses yeux, il marche vers cette lumière, rejetant les notions fondamentales de la philosophie moderne, malgré les obscurités des confusions, et les dédales des contradictions.

La pensée du Peintre, du Sculpteur, nous dit notre auteur, toujours heureux de faire de *l'a priori* et de créer des entités, se divise en deux facultés. La *faculté théorique* « perçoit et apprécie » les idées de beauté.

1. *Fors Clavigera*, III, 59, p. 194.

2. *Lectures on art*, § 32.

3. *Modern Painters*, petite édition, vol. II, p. 8.

C'est à tort que certains philosophes l'appellent esthétique, et prétendent la réduire à une simple opération des sens. La *faculté imaginative* est l'« effort de la pensée » pour découvrir et combiner les idées inspirées par la nature extérieure. Ces opérations deviennent à leur tour des sujets d'observation, pour les facultés théoriques des autres intelligences. L'imagination n'est pas une force créatrice chargée de transformer les œuvres de Dieu. Ces deux facultés ont la même inspiration, l'amour de la nature, le même but, la recherche du vrai, la même méthode, ne rien rejeter ¹.

Il est impossible de rejeter, plus complètement, les analyses traditionnelles de l'émotion artistique et de l'imagination.

Sans doute, avoue Ruskin, des sensations sont le point de départ de notre perception du Beau. Mais elles ont des caractères et un rôle particulier : elles sont éternelles et désintéressées. Les joies données ne sont pas un moyen de vivre, mais « un objet même de notre vie ». Or, dans tout ce qui est une des raisons d'être de notre existence, dans tout ce qui échappe à nos caractères de fragilité, nous pouvons être sûrs qu'il y a quelque chose de divin, « car Dieu ne donnera pas comme but à la vie de ses créatures, une chose qui ne conduise pas à Lui et ne participe pas de Lui ». D'autre part aussitôt éprouvée, cette sensation se transforme. Elle devient un sentiment, qui, à son tour, met en branle la pensée. « Lorsque les sensations de la vue sont réunies, arrangées de manière à se compléter l'une l'autre, comme le hasard ne saurait le faire, elles ne donnent pas naissance seulement à un sentiment d'attachement pour l'objet qui les fit naître, mais aussi à la perception d'un

1. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 22 et 23, vol. I p. 46.

but, d'une adaptation de cet objet à nos désirs¹, à une perception de l'action immédiate de la suprême Intelligence ».

Dans toute émotion artistique, il y a donc trois choses, une sensation de l'œil, un sentiment d'affection pour l'objet créé et de reconnaissance pour la Divinité, qui le créa, enfin, et c'est là le point intéressant, le discernement d'un acte de la suprême Intelligence. Pour proclamer avec plus de netteté ce rôle de la pensée, Ruskin remplace l'expression de « sentiment du Beau » par celle d'« Idée de Beauté »; affirme que plus un esprit s'élève au-dessus du niveau ordinaire, plus il affine son sens du Beau²; désigne les ornements copiés d'après nature, par les mots de « résultats visibles d'une recherche, expressions palpables d'une intelligence³ ». Désireux de préciser encore le caractère intellectuel de sa conception, il abandonne le terme d'esthétique et cherche une formule nouvelle, pour symboliser ses théories. Il la trouve dans un passage d'Aristote : « Le bonheur parfait est une sorte d'énergique θεωρία (contemplation), car c'est là que réside le bonheur de la vie des dieux; et la vie des hommes est heureuse dans la mesure où ils imitent cette énergie divine. Nulle des créatures vivantes, excepté l'homme, ne peut être heureuse, puisqu'elles ne peuvent, en aucune manière, participer à cette contemplation⁴ ». Ce mot de *théorie* rappelle tous les éléments, dont se compose, selon Ruskin, l'émotion artistique : un sentiment de reconnaissance vis-à-vis de la Divinité, la perception des lois de la Création.

Il est regrettable que Ruskin n'ait pas songé à compléter également, par une terminologie, sa théorie de la

1. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 35, 36.

2. *Modern Painters*, petite édition, vol. I, p. 223, 224.

3. *Seven Lamps*, ch. IV, p. 213.

4. *Morale*, livre X, ch. VIII. *Modern Painters*, petite édition, vol. , p. 36; *Love's meinie*, lecture III.

faculté imaginative. Elle aurait révélé avec précision les différences qui la séparent de l'analyse ordinaire de l'Imagination. Après avoir combattu la sensibilité sur son terrain propre, il veut la combattre aussi dans le domaine de l'intelligence.

Intermédiaire entre la pensée pure et la sensibilité, l'imagination participe de l'une et de l'autre. Tantôt elle applique aux images les procédés de combinaison et d'abstraction que l'intelligence applique aux idées. Tantôt, et c'est là son caractère particulier, elle étend aux idées les créations spontanées, qui caractérisent le sentiment. Parfois, un sentiment est si intimement uni aux racines les plus mystérieuses de notre être, qu'il est impossible d'en préciser l'origine. De même, quand un écrivain compose une œuvre, il ne peut parfois discerner le point de départ d'une idée. Quelques-unes apparaissent brusquement dans le ciel de l'intelligence, pour disparaître aussitôt, si on ne les saisit point au passage : ce sont les étoiles filantes de la pensée. Si l'imagination est mystérieuse, c'est parce qu'elle appartient à ce domaine de notre être, où s'unissent l'élément spirituel et matériel, la raison et la sensibilité. Elle est l'intelligence du cœur. De là cette activité primesautière, qui la distingue d'une faculté de perception. Étant toute activité, elle ne saurait être passive. Elle ne peut que transformer les impressions reçues, ou créer.

A cette conception classique de l'imagination, J. Ruskin emprunte tout d'abord la distinction entre une œuvre de composition et une œuvre d'imagination. L'homme compose quand, après s'être fixé un but, il choisit, parmi les matériaux recueillis par sa mémoire, ceux qui peuvent le mieux servir ses projets. Un artiste médiocre veut-il dessiner un arbre; il commencera par tracer les lignes d'un tronc idéal; sur ce tronc, il greffera une branche, puis une autre sur le côté opposé,

pour satisfaire aux lois de symétrie. Il procédera ainsi par tâtonnements, envisageant isolément chaque partie, pour essayer de la rendre parfaite en son genre. Si le spectateur peut détacher de la toile le moindre détail particulier, sans que l'ensemble s'écroule; si le fragment ne perd rien à être isolé, c'est que le tableau n'est pas une œuvre d'imagination. Son caractère propre, en effet, est de créer, d'un seul jet, un tout, dont les diverses parties, individuellement imparfaites, se complètent les unes les autres¹. Dans une page éloquente, Ruskin montre l'immensité du champ ouvert à l'imagination : « Toute l'histoire vous est ouverte. Toutes les hautes pensées et tous les rêves que les fortunes passées des hommes peuvent vous suggérer, toute la terre des féeries vous sont ouvertes. Pas une des visions qui ont hanté les forêts ou étincelé sur le penchant des collines, qui ne vous appelle pour vous faire comprendre, comment elles ont glissé dans le cœur des hommes² ». Mais tout d'un coup, par un de ces brusques revirements qui lui sont propres, notre auteur se sépare de la théorie, dont il semblait accepter les principes fondamentaux. Il affirme que les plus vives imaginations se trouvent chez les hommes les plus curieux de connaissances nouvelles, J. Ruskin ajoute : « La fantaisie joue comme un écureuil dans sa prison circulaire, et est heureuse. L'imagination, elle, est un pèlerin sur cette terre; sa demeure est dans le ciel. Si vous la séparez des prairies, des montagnes célestes, l'empêcher de respirer l'air sublime, chaud des rayons du soleil, vous pouvez aussi bien pousser sur elle le dernier verrou de la Tour de la famine³. » Commentons ce précepte biblique. Il signifie deux choses : l'imagination perçoit la vérité, et

1. *Modern Painters*, vol. II, p. 28 et 29.

2. *The two paths*, p. 173.

3. *Modern Painters*, vol. II, *id.*, p. 129.

ne participe pas aux caractères de la sensibilité. La vertu propre de l'imagination est d'atteindre, par intuition, « une vérité plus essentielle que celle que nous voyons à la surface des choses ». L'explication de son autorité, la raison d'être de son existence est dans sa soif éternelle de vérité. Elle n'a pas d'autre nourriture, d'autre joie, d'autre passion, d'autre perception que celle du vrai. Elle regarde sous les masques et déchire les brouillards. Ni beauté de forme, ni apparence majestueuse ne sauraient la satisfaire. Quand elle se complait dans les fictions de la fantaisie, c'est pour tracer les lois vraies de ces créations capricieuses¹. Inventer, c'est littéralement « invenire », découvrir ce qui est. De cette définition résultent plusieurs conséquences. Si inventer est synonyme de percevoir la vérité, nul acte n'implique, à un plus haut degré, la conscience et la volonté. J. Ruskin va plus loin. Il affirme que toute vision doit être volontaire. Dès qu'une image se dessine dans notre imagination, sans que nous l'ayons évoquée, elle n'est qu'une hallucination qu'il faut rejeter. « Toute vision involontaire est morbide² ». Il nie par cela même que l'imagination soit l'intelligence du cœur. N'est-ce pas en effet le caractère de tous les phénomènes de la sensibilité d'exister en dehors de notre volonté? « Plus vous examinerez avec impartialité les phénomènes de l'imagination, plus vous serez amené à conclure, nous dit-il³, qu'ils sont le résultat de l'influence de l'esprit commun et vital, qui n'en est pas moins pour cela divin, dont quelque portion est donnée à tous les êtres vivants, d'après leur rang dans la matière, et que tout ce que les hommes font de bien est fait, grâce au secours de la divinité, et d'après une loi rigoureuse, dont on ne se

1. *Modern Painters*, p. 119, 120, 122, 123.

2. *Id.*, p. 5, *Lectures on art*, autre ex. : p. 50.

3. *Id.*, p. 33 et 34.

départit jamais¹ ». Dans un passage des *Peintres modernes*, il est plus précis encore. Il déclare qu'une belle œuvre d'imagination prouve l'existence chez son auteur « d'une pensée qui châtie, anime et ordonne²; » une pensée et non une sensibilité. Du moment que Ruskin donnait à l'imagination la tâche de percevoir la vérité, à la volonté le soin de surveiller ces visions, il fallait aller jusqu'au bout, et (qu'on nous pardonne ce barbarisme, l'« intellectualiser ». Cette conception particulière de la *faculté imaginative* permet à Ruskin de concilier ses idées sur l'art et sa définition de l'artiste, de préciser l'influence morale des tableaux ou des marbres.

L'imagination peut percevoir le vrai de trois manières différentes : en associant, en pénétrant, en contemplant des vérités.

La première tâche de l'imagination est d'associer. Elle prend deux idées, (Ruskin ne dit pas deux images), qui séparément sont fausses ou inexactes, mais qui, réunies, se complètent l'une l'autre et forment un tout homogène³. Montons d'un degré plus haut⁴. — Quand l'imagination écarte le feuillage sombre des obscurités, les lianes des caractères secondaires, pour aller droit au tronc, à l'essence même de la chose, elle pénètre⁵. Qui ne connaît ces jolis vers de Milton⁶ :

Apportez la primevère hâtive qui, abandonnée, meurt,
L'astragale touffue et le pâle jasmin,
L'œillet et la pensée tachetée de jais,
La violette rougissante,
La rose masquée et le chevrefeuille bien attifé,
Avec les pâles fleurs du coucou, qui penchent leurs têtes pensives,
Et toutes les fleurs qui portent un voile de deuil.

1. *Lectures on art*, p. 55.

2. *Modern Painters*, *id.*, vol. II, p. 59, *id.*, p. 30.

3. *Id.*, p. 23, 24, 25, 30.

4. *Id.*, p. 41, 43.

5. *Modern Painters*, p. 63, 67, 68, 69.

6. *Id.*, p. 72, 73.

Dans les premier, quatrième et sixième vers, le poète nous donne des exemples d'imagination, puisqu'il traduit, d'un mot précis, le caractère distinctif de la primevère, de la violette et de la fleur de coucou. L'artiste peut étendre le rôle de cette force de pénétration, l'utiliser dans le domaine des sentiments ou des idées. L'œuvre vraiment imaginative sera celle, dont chaque détail suggère à la pensée du spectateur une réflexion vraie et décisive¹. J. Ruskin nous donne des exemples empruntés aux tableaux du Tintoret. Dans le *Crucifiement*, l'auréole qui entoure la tête du christ est de la couleur des cendres. Au dernier plan, un âne broute des rameaux d'oliviers. Ces deux détails, dont l'un rappelle au spectateur le souvenir de l'entrée à Jérusalem le jour des rameaux, l'autre lui annonce le tremblement de terre qui suivra la mort du Sauveur, sont deux exemples parfaits d'imagination pénétrante. — Dans une troisième tâche, cette faculté, sans cesser de suivre pas à pas la vérité, donne plus de liberté à sa force de création². Nous venons de voir qu'elle écartait parfois les caractères secondaires, les complexités, pour pénétrer directement jusqu'à l'essence même des choses. Elle peut faire plus, contempler les objets extérieurs « pour les dépouiller de leur forme terrestre et corporelle, ne s'intéresser qu'à telle ou telle de leurs qualités, façonner ces qualités en tel groupe, ou telle forme qui lui plait, donner enfin à leur essence abstraite la substance et la réalité³. » L'imagination transforme les choses, extrait et isole un caractère de l'objet observé pour l'étudier en lui-même, le contempler. Mais ces efforts ne seront légitimes, que si la vérité générale n'est point violée. Un sculpteur peut grandir les membres de

1. *Modern Painters*, p. 82.

2. *Id.*, 94, 98, 100.

3. *Modern Painters*, p. 135.

sa statue, pour mieux rendre un trait distinctif; un peintre donner aux montagnes plus d'altitude, aux pentes plus de rapidité, pour mieux donner l'impression de la hauteur. Mais ces transformations ne sont légitimes que si elles expriment les vrais caractères des choses¹.

L'imagination reste donc toujours faculté de perception, qu'elle associe, pénètre ou contemple les objets extérieurs. Vérité et intelligence sont deux termes connexes. Pour exiger de l'artiste qu'il fût le poète du vrai, il fallait lui montrer que la pensée joue dans la création des œuvres un rôle plus considérable que la sensibilité, lui prouver que derrière le sentiment du beau le plus vibrant, la création la plus fougueuse, on retrouve toujours une intelligence forte et calme. Ruskin comprit qu'une théorie objective de l'art impliquait une conception intellectuelle de l'artiste, et il s'est efforcé dans cette étude des *facultés théoriques et imaginatives* de l'analyser. Il complète son exposé dans les pages, où il détermine le rôle laissé à la sensibilité, chassée du domaine de la beauté et de l'imagination.

Ce farouche critique a maintes fois protesté contre l'éducation moderne, qui effeuille trop vite la fleur délicate de la sensibilité, pour ne s'attacher qu'au développement de la pensée. La sensibilité ne crée pas, mais du moins, (et Ruskin évite par ce détour de se contredire), elle inspire. Par sensibilité il entend l'acuité du sens physique, associée à l'amour : « L'amour, dans ses fonctions infinies et sacrées, en tant qu'il embrasse l'intelligence divine, humaine et animale, sanctifie la perception du monde extérieur par l'association, la reconnaissance, le respect et d'autres purs sentiments de notre nature morale ». « Quoique la découverte des

1. *Modern Painters*, p. 154, 164, 165, etc., p. 171.

vices, » continue-t-il, et ces mots sont particulièrement importants, « soit purement intellectuelle, et dépende seulement de notre force de perception physique et de pensée abstraite; cependant ces instruments, perception et jugement, sont tellement aiguisés et éclairés, quand ils ont l'énergie et la passion de notre nature morale pour les mettre en action, quand la perception est avivée par l'amour, le jugement tempéré par le respect, que, pratiquement, un homme dont les sensations morales sont éteintes, est toujours peu brillant dans sa perception du vrai¹ ». Trois sentiments vivifient l'intelligence de l'artiste : l'amour de l'art, de la création au milieu de laquelle il vit, de l'humanité pour qui il l'interprète². L'amour de l'art lui donne le désir de se faire aimer des hommes, la patience nécessaire pour se plier aux lois rigoureuses, le culte désintéressé du beau, trois sources nouvelles d'inspirations, capables de féconder l'action de son intelligence. L'amour des hommes le rend plus conscient de sa tâche, plus convaincu de sa responsabilité, plus soucieux d'agir et d'élever. Inspiré par ses sentiments, il mettra dans son œuvre les faits qui instruisent, les idées qui font penser, les émotions qui purifient³. L'amour de la nature, enfin, guidera son imagination dans le choix des sujets, son crayon dans l'exécution des œuvres. Que l'artiste songe quelquefois, « combien il a laissé d'âmes vivantes, sans les reconforter, sans les secourir, tandis que ses yeux se fatiguaient à la lueur de la lampe de travail; combien de chaudes sympathies se sont éteintes en lui, tandis qu'il encadrait des lignes ou comptait des lettres; combien de soupirs de la brise marine, combien de

1. *Lectures on Architecture and Painting*, p. 63, *Lectures on art*, p. 107.

2. *Modern Painters*, vol. I, section II, chap. II.

3. *The two paths*, p. 184.

sentiers dans le gazon des montagnes, combien d'ouvertures dans le ciel il a perdus en échange de ce savoir¹ ! »

Aucune des lignes que nous avons citées, des analyses que nous venons de résumer, ne s'applique spécialement à l'artiste. Pour chacun de nous, il serait utile qu'une sensibilité pure et aiguisée servit nos perceptions, que l'amour de notre tâche, de l'humanité, de la nature, en tant qu'interprète de la mystérieuse Divinité, fécondât le travail de notre pensée. La sensibilité ne joue donc pas, selon Ruskin, un rôle particulièrement important dans la vie du peintre ou du sculpteur, dans la création d'une œuvre d'art. C'est là une nouvelle preuve du caractère intellectuel qu'il a donné à sa conception de l'artiste.

Ne semble-t-il pas néanmoins que sous le nom d'*idéal grotesque*, il ait laissé à la sensibilité un champ limité, où elle pourra du moins se laisser aller au caprice de ses rêves, et à la fantaisie de ses créations? J. Ruskin en était venu à admettre, a-t-on dit, « toutes ces inspirations plus ou moins capricieuses, qui représentent les objets tels qu'ils se reflètent sur l'eau troublée de notre esprit, ou se métamorphosent sous l'illumination bizarre de nos émotions; toutes ces créations qui retracent non pas ce qui existe hors de nous, mais ce qui se dessine en nous, quand nous jouons avec nos pensées, quand les vérités tendres ou sublimes de la vie nous apparaissent à travers une humeur insouciant qui ne peut en saisir tout le sérieux, ou quand un objet trop immense pour l'étendue de notre esprit n'y projette qu'une ombre écourtée et tourmentée² ». Il nous paraît impossible d'interpréter ainsi les chapitres des *Peintres Modernes* et

1. *Stones of Venice*, vol. III, p. 52, 53.

2. *Milsand*, J. Ruskin, p. 139.

des *Pierres de Venise*¹, consacrés à l'étude du grotesque². Le grotesque a deux sources. Son analyse se divise en deux branches.

« Personne ne peut être un amoureux des sentiers les plus élevés de l'art, qui n'a pas assez de sensibilité et de charité pour se plaire à l'expansion joyeuse des cœurs échappés de prison³ ». D'après ces lignes mystérieuses, il semble que l'auteur reconnaisse à la sensibilité le don de créer des œuvres d'art, à certaines heures de libre épanouissement. S'il lui avait laissé le droit de graver, sur des pages de pierre, les rêveries ou les folies de ces instants de joyeuse liberté, s'il avait défini ainsi la première source du grotesque, Ruskin aurait violé les principes, que nous avons commentés. Mais il n'en est rien. Ce qu'il entend par jeu, « c'est la tension des membres moraux, ce scintillement, cette danse du cœur et de l'intelligence, quand ils reviennent à l'air frais des cieux, encore à moitié paralysés par leur captivité et incapables de se tourner vers un but utile. »

Le grotesque c'est donc l'exercice désintéressé des facultés intellectuelles et sensibles de l'artiste. Ruskin ajoute qu'il ne se laissera jamais aller à jouer « sans un amour profond de Dieu, de la vérité, de l'humanité, » qui rendra respectueux ses mots les plus légers, utiles ses fantaisies les plus paresseuses, indulgentes ses actions les plus vives. Plus il précise, plus sa conception du grotesque se rapproche de sa théorie générale sur l'art. Le grotesque sera formé de « tout ce qui peut naître d'un effort d'intelligence plus ou moins récréatif, de pensées plus ou moins surchargées d'autres soucis et d'autres projets de travaux. » Une seule chose caractérise ces œuvres : le charme qui réside dans leur imper-

1. *Stones of Venice*, vol. III, ch. III.

2. *Modern Painters*, vol. III, ch. VIII.

fection. Elles furent créées aux heures de repos. Sans cette différence, tout les rapproche des autres. Elles ont la même définition, les mêmes caractères, les mêmes conditions de supériorité. La valeur du grotesque varie avec « la science, l'esprit, l'amour de la vérité, la bonté » et, enfin, la vigueur des pensées qui l'ont conçu et exécuté¹.

Les ressemblances s'accroissent, les différences s'effacent encore, quand on passe à un second genre du grotesque. L'homme est ému, quand il se trouve en présence des objets qui suggèrent l'idée de la mort : les troncs déchiquetés, les rocs nus, le mugissement des vents mélancoliques, le grondement des torrents des montagnes, la solitude solennelle des mers et des Océans, « l'éternel évanouissement de toute beauté dans l'obscurité et de toutes formes dans la poussière ». C'est dans l'interprétation de ces signes de tristesse, par un esprit ironique ou par une imagination malade, ou bien encore dans l'expression des symboles de la mort morale², — du péché, que consiste la seconde branche de l'art grotesque³.

A ces deux genres vient s'ajouter pour les couronner, un troisième : « l'expression instantanée, par une série de symboles, de vérités qu'il aurait été trop long d'examiner valablement⁴ ». C'est la définition de l'allégorie symbolique ; et nous revenons aux caractères généraux étudiés antérieurement.

Il est impossible de découvrir, dans ces pages, un effort pour élargir le rôle donné à la sensibilité. Les termes mêmes d'idéal grotesque sont un argument décisif. J. Ruskin résume dans ses titres, les traits distinctifs

1. *Stones of Venice*, vol. III, chap. III, p. 127, 137.

2. Ex. : *le Serpent*.

3. *Id.*, vol. III, chap. III, p. 138, 140.

4. *Modern Painters*, vol. III, p. 99.

de ses théories. S'il avait voulu rejeter la conception intellectuelle de l'artiste, il aurait mis en tête de cette analyse : « Du sentiment du grotesque ». Il ne l'a point fait : il voulait rester fidèle à ses principes généraux. Jusqu'à la dernière heure, il défendit sa définition de l'art, — recherche des vérités particulières qui expliquent ces lois et caractères généraux, que nous appelons beauté. Il espérait, en propageant ce précepte, élever l'architecte ou le peintre, puisqu'il exigeait d'eux la vigueur de la pensée et la délicatesse du cœur, grandir l'art, en lui ouvrant l'immense domaine de la nature entière, ennoblir les hommes, puisqu'il faisait jaillir pour eux d'une même source, les jouissances de la beauté la plus pure et les préceptes de morale la plus austère. C'est un rêve qui honore celui qui l'a conçu.

III

Avant de voir si J. Ruskin l'a réalisé, il importe de s'arrêter quelques instants.

Le lecteur ne devra pas juger complètement les idées de notre auteur, d'après l'analyse synthétique qui précède. Il serait à souhaiter qu'il put feuilleter quelques-uns des volumes à travers lesquels, çà et là, se retrouvent les fragments dispersés de cette théorie de l'art et de cette conception de l'artiste. Il découvrira vite les trois erreurs qui en diminuent la valeur. Tout d'abord, dans aucun de ses livres, à n'importe quelle période de sa vie, ni dans ses *Peintres modernes*, à l'aurore de son talent, ni dans les cours d'Oxford, à l'apogée de sa gloire, nulle part, Ruskin n'a résumé, en quelques pages, les préceptes de sa Bible de l'art. Il n'éprouvait pas le besoin de condenser ses idées; il était donc incapable de supposer qu'une conclusion fortement déduite

pût être agréable à ses lecteurs, en facilitant leur tâche, utile à sa cause, en donnant à ses disciples un résumé de ses idées. Celui-là seul peut l'esquisser, qui a puisé dans une étude minutieuse de la vie et du caractère de l'homme, les lignes générales qui le guideront à travers le dédale des pensées. Le lecteur incapable de cet effort prendra un livre, puis un autre, charmé par la poésie du style, ému par la noblesse d'âme de l'écrivain. Mais quand après avoir tout feuilleté, il fermera le dernier volume, en vain cherchera-t-il à se rappeler les théories soutenues. Les contradictions suffiraient d'ailleurs à expliquer cette impossibilité. Le même critique qui a restreint le rôle de la sensibilité, développé celui de l'intelligence et de la volonté écrira dans un de ses volumes : « L'art parfait est celui qui procède du cœur et implique toutes les nobles créations, leur associe la tête, inférieure au cœur, et la main, inférieure à la tête et au cœur. Il réalise ainsi l'homme tout entier¹ » J. Ruskin découragerait l'étudiant le plus consciencieux. Ce théoricien de l'art objectif et intellectuel était tout sensibilité. Il n'écrit jamais comme un philosophe, c'est là son dernier défaut, mais comme un voyant. S'il expose le système le plus contraire aux idées reconnues, il ne combattra point les théories anciennes, il ne s'arrêtera ni à donner un argument, ni à réfuter une objection². Quand il lui arrive d'oublier cette règle, la faiblesse du raisonnement révèle le prophète habitué à parler devant une foule recueillie, et non à discuter avec des contradicteurs. « Voilà ce que je crois³ » dit-il à chaque instant dans ses livres ou ses cours. Peu lui importent les applaudissements et les sifflets, il va toujours son chemin ; et quand l'heure suprême aura sonné,

1. *The two paths*, p. 60.

2. *Modern Painters*, petite édition, vol. III, p. 126.

3. *Id.*, vol. I. Conclusion.

il s'endormira dans la paix du devoir accompli. Il avait un évangile nouveau à prêcher, il l'a fait. Là se bornait sa tâche, c'est à Dieu de faire germer les grains qu'il a semés.

Quelle était la valeur de cet évangile, ce n'est point encore le lieu de le rechercher. Après en avoir précisé les préceptes, il faut en étudier les applications.

§ II

« Il existe entre les arts, écrit Ruskin, une unité d'essence, et il est absolument impossible de comprendre l'un, sans parler de l'autre ¹. » Aussi les a-t-il tous, sauf la musique, passés en revue dans ses livres. Il importe de rechercher quelle a été l'influence exercée sur ces théories particulières, par les idées générales que nous venons de résumer. La conception objective de l'art et intellectuelle de l'artiste l'entraînent dans des confusions et des contradictions nouvelles, dès qu'il voudra les appliquer à l'architecture, à la gravure, à la sculpture et à la peinture. Les thèses de Ruskin seront plus vraies pour le premier, que pour le dernier de ces arts, puisque la sensibilité de l'artiste et la subjectivité des œuvres créées vont en augmentant depuis l'architecture jusqu'à la peinture.

I

C'est en étudiant l'architecture, qu'il a écrit le plus de livres ², trouvé les pages les plus éloquentes, formulé

1. *Ariadne Florentina*, p. 58.

2. Par ordre de dates : *Poetry of architecture*, *Seven Lamps of architecture*, *the Stones of Venice* (3 vol.), *Lectures on architecture and Painting*, *Two paths*, *Bible of Amiens*, *Mornings in Florence* *St Mark's rest*, *Val d'Arno*. Deux de ces ouvrages sont remarqua-

les idées les plus justes. Les volumes qu'il lui a consacrés forment la partie la plus durable de son œuvre par la minutie des recherches, la profondeur des connaissances techniques. Dans les *Pierres de Venise* l'analyse des édifices byzantins privés et religieux, l'étude de leur ornementation, la recherche de l'influence exercée par ces monuments colorés sur la peinture vénitienne révèlent un critique aussi réellement original, que profondément consciencieux. Il est vrai que l'architecture se prêtait merveilleusement à l'application de ses idées esthétiques et morales. Dans aucun art, la personnalité de l'artiste ne se trahit aussi difficilement. Les plus beaux bijoux de l'art gothique ne sont pas signés, tandis que des miniatures de la même époque nous ont transmis les noms de leurs auteurs. Dans aucun art, l'artiste n'est aussi peu libre d'exprimer sa sensibilité. La destination de l'édifice, la qualité des matériaux, la nature du sol, les lois mécaniques viennent restreindre le champ ouvert à l'imagination. Le caractère général du bâtiment, les détails d'un ornement sont le seul terrain où elle puisse se donner libre carrière. L'architecte doit être avant tout une intelligence, servie par une méthode scientifique. Étant le moins individuel des arts, l'architecture est celui où se révèlent le plus les sentiments, les idées et le caractère d'un temps et d'un peuple. Le Panthéon, le Colisée, l'Alhambra et le palais de Versailles sont les symboles éternels d'un siècle et d'une race. Étant le plus social des arts, il passionnera le moraliste, désireux de réveiller l'âme endormie de ses contemporains. Pourquoi l'architecture, qui s'adapte si bien aux mœurs d'une époque, au lieu d'être l'effet ne serait-elle pas la cause? Qui sait si le Parthénon et les cathédrales gothiques n'ont pas avivé, par la présence de leurs images

bles : *Stones of Venice et Seven Lamps*. Nous les considérerions comme les chefs-d'œuvre de J. Ruskin.

immortelles, le sentiment de la beauté et la foi religieuse de ceux qui les contemplèrent? Aucun art ne peut agir d'une manière plus profonde sur un peuple, car nul ne demande pour être compris une éducation aussi faible, ne dispose d'une puissance d'attraction aussi permanente. « L'architecture diffère de la peinture en ce qu'elle est un art d'accumulations. Elle produit le même effet qu'un chœur puissant de voix. Dans un tableau distinct, il est rare qu'il existe une très haute source d'émotions sublimes; mais le grand concert des rues, quand les tourelles se dessinent après les tourelles, quand les tours succèdent aux tours, jusqu'aux contreforts éloignés des collines désertes¹ » est une source inépuisable d'émotions nobles, entre les mains d'artistes qui sauraient faire chanter ce clavier de pierre.

L'architecture servait donc les rêves de croisade morale, et se pliait aux moindres détails des théories de Ruskin. C'est ce qui nous explique l'utilité réelle et la valeur durable de son œuvre.

Avant de rattacher ses idées sur l'architecture, à sa conception générale de l'art, il convient d'en rechercher l'origine. Nous la trouverons en retraçant brièvement avec lui, l'évolution de l'architecture européenne².

Prenons, comme il le fait dans ses *Pierres de Venise*, le chapiteau. Esquissons-en rapidement les transformations, en nous préoccupant surtout du respect de la vérité et de l'expression du sentiment religieux. Dans l'architecture grecque, tout, depuis les lignes générales de l'édifice, jusqu'aux acanthes et aux volutes est figé dans une artificielle immobilité. L'édifice a les caractères

1. *Lectures on archit.*, p. 89.

2. *Stones of Venice*, vol. I, p. 14, 25, vol. III, p. 2-36.

d'une idée pure. Il en a la symétrie, la précision, la clarté et la sécheresse. Par la logique de ses lignes, par le rythme de ses proportions, par l'unité de ses parties, tel temple fait songer aux dialogues de Platon. C'est la raison cristallisée. Dans aucun de ces édifices, l'âme n'est entraînée vers l'au-delà, parce que rien ne vient l'arracher à la joie de la pensée humaine, consciente de sa force, satisfaite de ses créations et oublieuse de sa fragilité. Rien ni dans l'incertitude de ses lignes, ni dans le détail des ornements ne lui parle de la vie mystérieuse des choses, qui palpite autour d'elle. Le chapiteau reste figé sous le poids de ses sculptures conventionnelles et de ses dessins abstraits. Les feuilles, les plantes, les animaux sont transformés. Le sculpteur efface ce qui pourrait révéler à l'intelligence un monde, dont elle ne peut pénétrer tous les secrets, une âme semblable à celle qui lui donna la vie. Rome inventa l'arche, mais ne modifia pas le chapiteau. Il était réservé à la foi chrétienne de faire progresser l'architecture, en inspirant le style byzantin. Les ornements commencent à se transformer. On sent que le sculpteur ne se laisse plus emprisonner complètement dans les mailles du filet de l'orgueil humain. Il cesse de se complaire uniquement dans les efforts de sa pensée. Il aime à détourner quelques instants les regards du spectacle changeant de ses idées, pour les reporter sur le spectacle plus changeant encore de la nature. L'acanthé grecque s'assouplit, les feuilles s'effilent, les tiges viennent les compléter. L'artiste met plus de vie et de variété dans les ornements. Au lieu de s'absorber en lui-même, il commence à observer la vie du monde, l'œuvre de l'Éternelle Pensée. Mais l'architecture byzantine était trop liée par son origine, ses caractères et ses traditions à l'architecture grecque, pour pouvoir donner naissance à l'art nouveau qui servirait la religion nouvelle. Une révolution était nécessaire.

Elle arriva le jour où « la lumière de la vie s'éleva en même temps aux deux horizons » ; le jour où « les Lombards et les Arabes brandirent leurs sabres farouches au-dessus de la paralysie dorée de l'empire romain. La tâche du Lombard fut de donner de la hardiesse et une méthode au corps énervé et à la pensée affaiblie de la chrétienté ; la tâche de l'Arabe fut de châtier l'idolâtrie, et de proclamer le caractère spirituel de l'adoration¹. » Opposés dans leurs caractères, semblables dans leur magnifique énergie, ils versèrent au nord et au sud, « le torrent de glaces et le ruisseau de laves ». Ils se rencontrèrent et luttèrent. Le centre de la lutte, le point d'arrêt des deux ruisseaux, alourdis des débris du naufrage romain, est Venise. Du mélange des styles Lombard, Arabe et Romain jaillit à Venise, pour se répandre à travers l'Europe, l'architecture gothique. Le gothique est, dans cette branche de l'art, le plus glorieux effort de la pensée humaine, car il unit, au plus suprême degré, la vérité et le sentiment religieux. S'il réalise, le plus complètement et le plus simplement possible, la destination de tout bâtiment ; (l'ogive et le pignon couvrent un espace d'une manière plus durable que le plein cintre romain ou le linteau grec) ; et il substitue, dans l'ornementation des chapiteaux, aux sujets abstraits et conventionnels de l'art classique, l'infinie variété des choses animées et inanimées. Enfin l'élancement de ses voûtes, la multitude infinie de ses clochetons, le silence de ses nefs obscures élèvent l'âme vers Dieu.

L'amour du gothique, la haine du style classique qui reproduisit les défauts de l'architecture grecque, avec cette circonstance aggravante qu'il n'était qu'une copie, tels sont les deux sentiments qui vont guider J. Ruskin dans son étude de l'architecture.

1. *Stones of Venice*, vol. 1, p. 44.

Rechercher des vérités particulières qui révèlent les caractères et lois générales qui sont la beauté, les exposer de manière à instruire et à élever, telle était, la tâche qu'il traçait à l'artiste. L'architecture sera donc « l'art qui dispose et orne les édifices élevés par l'homme, dans un but utile, de façon à ce que leur vue contribue à la santé, à la force, au plaisir de son intelligence¹. » Du rapprochement même de ces deux définitions, jaillissent les deux idées fondamentales des théories de J. Ruskin sur l'architecture. Tout édifice répondra à la définition donnée, à deux conditions : « lorsqu'il révélera des signes de valeur dans le travail de l'homme et l'expression de la jouissance de l'homme, dans un travail meilleur que le sien². »

Précisons ces deux préceptes rendus mystérieux par leur forme biblique. La valeur d'un travail réside dans son efficacité; c'est-à-dire dans l'influence exercée. Il y a donc un problème de morale en architecture. La joie de l'homme dans le spectacle de la nature s'exprime par ses efforts pour imiter ce qu'il a admiré. Il y a donc un problème de vérité en architecture. Pour être fidèle à sa conception de l'art, notre auteur a une fois de plus subordonné le beau au vrai d'abord, au bien ensuite.

Dans les *Sept flambeaux de l'architecture*, J. Ruskin rapproche au point de les presque confondre, la beauté et la vérité. « Je ne veux pas avancer, nous dit-il, que tout heureux arrangement d'une ligne est suggéré directement par un objet naturel. Mais voici ce que je soutiens : toutes les lignes belles sont des adaptations de celles qui sont les plus communes dans le monde. Plus elles deviennent riches en associations, plus l'ar-

1. *Seven Lamps*, axiome 4.

2. *Seven Lamps*, axiome 4, p. 128, 186. *Stones of Venice*, vol. I, p. 41.

chitecte doit rechercher de plus près, plus le spectateur doit reconnaître clairement l'imitation de l'œuvre de la nature. Enfin, au-delà d'un certain point, l'homme ne peut pas avancer dans l'invention du beau, sans imiter directement les formes naturelles¹. » Et il trouve dans l'architecture de nouveaux exemples pour éclairer cette thèse. Sans doute l'arche romaine est belle, en tant que ligne abstraite, mais elle doit surtout sa beauté à ce que nous retrouvons chaque jour son image dans la voûte bleue des cieux. Si une colonne cylindrique est toujours belle, c'est que Dieu a moulé ainsi le tronc de chaque arbre. De ce premier principe, le critique déduit deux conséquences : les formes qui ne sont pas empruntées à des objets naturels sont laides ; enfin celles que Dieu a mises le plus souvent, sous les yeux des hommes, sont les plus belles². C'est au nom de ces principes que J. Ruskin condamne une série d'ornements, copiés d'après des objets peu connus. Il flétrit « la grecque », parce qu'elle reproduit une forme spéciale des cristaux de bismuth, défend un ornement du style Lombard, qui rappelle des cristallisations moins rares. Il blâme le plafond de la chapelle d'Henri III, à Westminster, parce qu'il reproduit imparfaitement les caractères de la toile d'araignée. Il prohibe l'arabesque, les festons, les draperies³. Et le lecteur est tout étonné de lire au-dessus des pages où sont prononcées, au nom de la vérité, toutes ces condamnations, le titre « de flambeau de la beauté. » Il avait oublié, en feuilletant le livre de J. Ruskin, que ce fut là un élément important de l'architecture.

Il semble qu'après avoir assimilé d'une manière aussi complète le beau au vrai, il eût été inutile d'étudier sépa-

1. *Seven Lamps*, p. 188.

2. *Id.*, p. 190, 192.

3. *Id.*, p. 193, 210.

rément le problème de la vérité. Mais Ruskin veut percer ce « voile mystérieux que jettent sur l'humanité les mensonges patriotiques de l'historien, prévoyants du politicien, charitables de l'ami ¹. » Le mensonge, il le combat partout, sur le terrain social, moral et artistique. Mais nulle part, il n'est moins rare qu'en architecture, parce que de tous les arts, c'est celui qui offre à l'intelligence de l'artiste le domaine le plus vaste à féconder. Notre auteur est impitoyable pour tout ce qui n'est pas la vérité pure. Mensonge, si l'édifice n'exprime pas le même caractère que le paysage au milieu duquel il est placé, s'il est construit avec des matériaux autres que ceux du pays ². Mensonge, si les arcs boutants ne sont pas proportionnés à ce qu'ils ont à supporter, ou employés inutilement, comme dans l'église de Saint-Ouen à Rouen ³. Mensonge, si on imite à l'aide de procédés peu coûteux les peintures murales ⁴, les matériaux précieux. Mensonge, enfin, si par l'emploi de la fonte, d'ornements fabriqués à la machine, on trompe sur la valeur du travail effectué ⁵. Ce qu'un critique blâmerait comme une faute de goût ou une atteinte à la beauté, J. Ruskin le condamne comme une violation des lois scientifiques et morales de la vérité. Cette passion lui inspire parfois les élans lyriques d'un prophète : « Les squelettes déchi-
quetés des morts en ruines, à travers lesquels le vent de nos mers gémit et murmure, les éparpillant pierre par pierre, os par os, le long des promontoires déserts sur lesquels la lumière des Phares vint, jadis, des demeures où l'on va prier ; ces crèches grises et ces nefs paisibles, sous lesquelles les moutons de nos vallées vivent et

1. *Seven Lamps*, aph. 7.

2. *Poetry of architecture*, p. 54, 141, 171.

3. *Seven Lamps*, p. 62, 74.

4. *Id.*, 81, 91.

5. *Id.*, p. 96, 103.

dorment sur le gazon qui couvre leurs autels; ces tas informes qui ne font pas partie de la terre, qui soulèvent nos prairies en de soudaines et d'étranges corbeilles de fleurs, et sèment les ruisseaux de nos montagnes de pierres qui ne leur appartiennent pas, — exigent de nous d'autres pensées que des gémissements sur la rage de ceux qui les dépouillèrent, sur la crainte de ceux qui les abandonnèrent. Ce n'est ni le voleur, ni le fanatique, ni la blasphémateur qui scellèrent la lettre de destruction qu'ils avaient écrite. La guerre, la tempête, la terreur auraient pu faire rage, et ces solides murs se seraient élevés et les légers piliers se seraient élancés encore sous la main du destructeur. Mais ils ne pouvaient plus jaillir des ruines de leur vérité violée¹. » Le lecteur comprendra sans peine qu'une passion du vrai, qui dictait à J. Ruskin de si admirables lignes, devait aussi lui inspirer d'inépuisables arguments pour la justifier.

Le développement qu'il a donné à sa théorie de l'ornementation, l'importance qu'il lui a attachée, ne s'expliquent que par son désir de trouver un lien nouveau pour enchaîner l'artiste à la recherche de la vérité. Il a voulu réserver dans chaque édifice, un coin du mur, un fragment des colonnes, où l'architecte ne pourrait invoquer ni les lois mathématiques, ni les nécessités du bâtiment pour échapper à l'étude fidèle de la nature. Ruskin n'évoque jamais le souvenir des cathédrales gothiques, sans songer à cet admirable fouillis de sculptures qui ornent les porches, recouvrent les chapiteaux, décorent les parvis, étonnent par la patience de leur travail, émeuvent par la spontanéité de leur création. Il dépouille, en pensée, les cathédrales de cette merveilleuse robe de pierre si minutieusement ciselée,

1. *Seven Lamps*, chap. II, fin.

et il comprend tout ce qui manquerait à l'élancement des piliers, à la masse des contreforts, à l'envolée des clochetons. Il saisit le lien intime qui unit le bâtiment et l'ornementation. Il devine tout ce que l'art gagne à masquer la nudité des lignes droites; tout ce que l'architecte apprend, en se pliant aux règles d'une imitation patiente de la nature; tout ce que le spectateur trouve d'utile en feuilletant lentement les dessins patients, au lieu de jeter un coup d'œil rapide sur ce livre de pierre. Aussi refuse-t-il de séparer la tâche du sculpteur de celle de l'architecte. Il trouve des arguments historiques pour montrer que l'art entra en décadence, du jour où leur travail fut divisé. On ne rompt pas impunément le lien qui doit unir l'intelligence au cœur. Les lignes générales de l'édifice ne répondent-elles pas aux besoins de la pensée, le flot mouvant des sculptures, aux besoins de la sensibilité, amoureuse du vrai¹? J. Ruskin en conclut qu'un grand architecte doit être un grand sculpteur, sans cela il n'est qu'un maçon. « L'art de dessiner des ornements pour un endroit déterminé et de les placer d'après les meilleurs principes », voilà la définition de l'architecture. La qualité essentielle pour un édifice, est d'être bâti avec solidité et de répondre aux nécessités de sa destination : sa vertu la plus haute est d'être sculpté ou décoré avec noblesse². Sculpture et peinture, sont deux voies ouvertes à l'artiste désireux de compléter son œuvre, en apportant aux hommes de nouvelles vérités. Si l'on veut imiter les architectes du moyen âge et colorer un bâtiment il faut, d'après J. Ruskin, accepter trois règles. Les teintes seront celles des pierres naturelles; l'artiste peindra, comme la nature colore, une fleur, une coquille ou un minéral; enfin, les tons seront

1. *Stones of Venice*, vol. I, p. 41.

2. *Lectures on archit. and painting*, p. 108. *Two paths*, p. 133-150.

indépendants des formes. Couvrir une colonne de raies verticales n'est pas seulement une faute de goût, mais aussi un mensonge¹. Pour les sculptures, les lois sont plus minutieuses encore. Tandis que la nature nous charme à tous moments, l'image d'elle « qu'emporte l'architecte, représente seulement ce que nous pouvons percevoir en elle, par un effort intellectuel direct, et demande de nous, toutes les fois qu'elle nous apparaît, un effort intellectuel de même genre, pour la comprendre et la sentir. » Du moment que ces ornements représentent un effort d'intelligence aussi grand et une recherche aussi patiente, l'architecte n'en décorera que des édifices où le passant viendra errer, la pensée dégagée de toute préoccupation intéressée. On orne une fontaine, on ne doit pas décorer une gare de chemin de fer². L'emplacement, les matériaux enchaînent encore l'architecte par des règles minutieuses. Quand l'ornement est placé d'une façon visible, il faudra choisir comme sujet le plus noble de ceux entre lesquels on puisse opter³. La moindre sculpture devra exprimer tous les caractères de l'objet imité⁴. Les efforts patients de l'artiste ne sauraient être limités que par l'éloignement de l'ornement, sa subordination à un autre, ou enfin par l'insuffisance des matériaux. C'est ainsi que tenter de ciseler en pierre des cheveux, serait le fait d'un artiste, égaré par « une conception inférieure de la beauté de la réalité, sans cela il saurait qu'il entreprend une tâche irréalisable, et il l'abandonnerait tout de suite⁵. » Pour qu'une matière puisse être employée, il faut qu'elle soit capable de recevoir et de conserver les touches les plus pures de la

1. *Seven Lamps*, p. 249-261.

2. *Seven Lamps*, p. 213, 216.

3. *Id.*, p. 245.

4. *Id.*, aph. 22. *Two paths*, p. 92-96.

5. *Two paths*, p. 95.

main humaine. Moins elle est délicate, plus l'exécution, et partant l'art, devient inférieur. Enfin (admirons l'ingéniosité de cet apôtre du vrai, jamais à bout de règles et d'arguments), toute architecture est grossière qui ne révèle pas les caractères essentiels du métal ou du bois utilisé¹. En un mot, qu'il s'agisse d'emploi de matériaux ou d'imitation d'objets naturels², le culte de la vérité doit toujours être aussi absolu.

C'est ainsi que dans les moindres détails de la théorie de J. Ruskin sur l'ornementation des bâtiments, comme dans sa conception de la beauté et de la vérité en architecture, nous avons retrouvé les divers éléments de sa définition de l'art : recherche des vérités particulières, application des lois et caractères généraux, — voilà pour l'objectivité, subordination de la beauté à la vérité, nécessité d'un effort intellectuel, — voilà pour l'intellectualisme de sa doctrine.

Ruskin ne fait encore qu'appliquer fidèlement aux arts particuliers ses idées générales, quand il subordonne, dans ses études d'architecture, le beau au bien.

L'architecture est formée, en effet, d'éléments « techniques et imaginatifs » de même que la nature humaine se compose d'un corps et d'une âme. Elle souffre, comme l'homme, de la prédominance de l'élément inférieur sur l'élément supérieur. Cette tendance grandit aujourd'hui avec les progrès du matérialisme. Pour empêcher la disparition de ce qu'il y a de positif et de systématique en architecture, il faudrait déterminer « des lois constantes, générales, irréfutables », fixer des règles, qui « basées sur la nature, non sur la science

1. *Seven Lamps*, p. 204, 206.

2. Nous ne parlerons pas des théories de Ruskin sur l'art décoratif; elles ne sont que la reproduction pure et simple des principes que nous venons d'exposer.

humaine », participeraient à « l'immobilité de l'âme, au point de ne pouvoir être attaquées par l'accroissement de l'autre, ou affaiblies par son imperfection. » Dans toutes les branches de notre travail, il n'y a pas de loi constante qui n'ait d'étroits rapports avec celles qui gouvernent les autres modes de notre activité. Allons plus loin. Si nous analysons ces règles pratiques, nous verrons qu'elles ne sont que l'expression passagère des lois éternelles qui gouvernent le monde moral. Quelque peu important que soit un acte, « il y a dans le fait de le bien accomplir, un élément qui n'est pas sans rapports avec les plus nobles formes de la vertu virile. La vérité, la fermeté, la pureté que nous regardons avec respect comme les conditions de l'Être spirituel, ont une influence indirecte ou dérivée sur les travaux de la main, les mouvements du corps et l'action de l'intelligence¹. » C'est ce reflet des lois morales sur celles de l'architecture, qu'étudie Ruskin sous le titre biblique des *Sept flambeaux*.

Il nous parle longuement des effets produits par la hauteur du bâtiment, par l'unité de l'édifice, le drame mystérieux des ombres, la surface blanche d'un mur infini. De ces détails se dégage une expression de force qui trouble et élève l'homme, le fait penser à celui « qui non seulement tourne les piliers des forêts et lance les voûtes des avenues, qui donne les veines aux feuilles, leur brillant aux coquilles, leur grâce à chaque pulsation ; qui fait lutter les corps animés, mais qui encore renverse les piliers de la terre, élève ses précipices dénudés jusqu'à la glace des nuages, et qui dresse les dômes ombragés des monts empourprés, dans l'arche pâle des cieux. » C'est là la lumière sacrée de la force².

1. *Seven Lamps*, p. 2-8.

2. *Id.*, chap. III, passim.

— Montons d'un degré plus haut. L'un des sentiments qui ont inspiré le plus de chefs-d'œuvres, est le désir de prouver notre abnégation, en donnant des choses aimées, ou d'honorer quelqu'un par la cherté du sacrifice offert. Ce sentiment qui, dans le premier cas, est particulier à un individu et qui, dans le second, unit tout un peuple, s'exprime aisément en architecture. C'est à lui que nous devons ces frontispices de mosaïques chargés de fantaisies, plus fantasques que celles qui rempliront jamais les songes des nuits d'été, ces fenêtres sculptées avec la mélancolie étoilée de leur lumière, ces masses mystérieuses de dômes et de tours : « Tout le reste des choses, pour lesquelles ces maçons se sont sacrifiés a disparu, tous les intérêts, tous les rêves, tous les désirs de leurs vies. Nous ignorons quel a été le but de leur travail, et nous ne voyons aucune trace de leur récompense. Histoire, richesse, autorité, bonheur, tout a disparu, quelque grand qu'ait été le sacrifice qui les avait achetés. Mais cependant, de leur vie et de leur travail ici-bas, une récompense, un témoignage nous a été transmis dans ce tas gris de pierres si profondément gravées. Ils ont emporté avec eux, dans leurs tombeaux, leurs pouvoirs, leurs honneurs et leurs fautes, mais ils nous ont laissé ce qu'ils ont aimé¹. » Et c'est là la lumière sacrée du sacrifice². — Elevons-nous d'un degré plus haut. Les récits des historiens sont glacés, les toiles des peintres sont ternes, comparées à ce que les nations dictèrent à leurs poètes, à ce qu'elles gravèrent sur les marbres immortels. Il n'y a que deux vainqueurs de l'oubli des hommes : le poète et l'architecte. Aussi l'artiste, qu'il ait à construire un palais national ou à édifier une modeste

1. *Seven Lamps*, ch. 1, passim.

2. Nous ne parlerons pas de la *Lamp of Life*. C'est un chapitre sans intérêt et sans talent. Ruskin y condamne l'abus du fini et l'usage de la machine.

chaumière, conservera-t-il toujours le souvenir des événements, les caractères des temps et des lieux. L'architecture doit être historique. N'oublions jamais que la beauté d'un édifice est dans son âge. « C'est dans cette teinte d'or du temps, que nous devons chercher la vraie lumière, la vraie couleur, la vraie valeur de l'architecture. Ce n'est que quand un bâtiment a pris ce caractère, a été consacré par la gloire des hommes, ce n'est que lorsque ses murs ont été les témoins de souffrances, lorsque les piliers s'élevèrent hors des ombres de la mort, que son existence, plus longue que celle des objets naturels du monde qui l'entoure, peut recevoir tout ce que ceux-ci possèdent de parole et de vie¹. » Et c'est là la lumière sacrée du souvenir. — Montons plus haut encore, et essayons de rapprocher davantage l'architecture de la morale. Dans un dernier chapitre, J. Ruskin réunit en un faisceau imposant ses arguments contre la liberté. Il montre que l'art du bâtiment, parce qu'il est mêlé à notre vie quotidienne, parce qu'il est, de tous, celui qui vit le moins de légendes et de rêves, doit être soumis à des règles plus sévères². Il ne pourra jamais fleurir que s'il est soumis à une loi nationale aussi ferme et aussi précise, que celles qui commandent aux rapports des hommes d'une même société. L'architecture n'a prospéré que lorsqu'elle fut « aussi universelle et aussi bien établie que la langue nationale; lorsque les différences provinciales de style n'étaient pas autre chose que des dialectes ». Ruskin insiste, il veut qu'il y ait une école, que les caprices individuels ne puissent transformer les types acceptés et les décorations coutumières. « Il faut que depuis la chaumière jusqu'au palais, depuis la chapelle jusqu'à la basilique, depuis la clôture d'un

1. *Seven Lamps*, p. 340.

2. *Id.*, p. 366, 367.

jardin jusqu'au mur d'une forteresse, chaque forme et chaque fragment de l'architecture d'un peuple soient aussi généralement courants, aussi franchement acceptés que son langage et sa monnaie¹. » Et c'est là la lumière sacrée de l'obéissance.

J. Ruskin compare l'architecture à un langage, il voudrait lui en voir la fixité, la clarté et la popularité. Plus loin il personnifie presque l'art du bâtiment. Il nous parle de ses « vertus » qu'il ramène à trois. Chaque édifice doit « bien agir » — répondre aux nécessités de son usage, « bien parler », — exprimer exactement ce que l'artiste a voulu lui faire dire, « produire de l'effet », c'est-à-dire nous charmer par sa présence². Grâce à ces efforts répétés, Ruskin complétait l'œuvre qu'il avait commencée dans ses *Sept flambeaux* : rénover l'architecture contemporaine en lui dictant des règles rigoureuses, puisées dans une conception religieuse de la beauté; par une renaissance artistique, préparer une renaissance morale.

Dans une conférence faite devant des artistes anglais, notre auteur résumait et ses griefs contre l'art de son temps et les principes de ses théories : « Les dessins d'architecture ne vous entraînent pas dans d'heureux voyages; ne vous font ni voir des beautés, ni discerner de justes lois, ni connaître les élans de la pitié, les humilités du respect, les progrès des sens et de l'âme. Nous devons conclure que vous ne voulez ni distraire, ni instruire, ni aider qui que ce soit³. » Dans cet appel, J. Ruskin résumait, une dernière fois, les deux caractères de sa conception de l'architecture, déduite de ses idées générales. Apporter des vérités nouvelles, inspirer des sentiments moraux : tels sont les deux préceptes

1. *Seven Lamps*, p. 368.

2. *Stones of Venice*, vol. I, p. 35.

3. *Two paths*, p. 149.

que doit respecter tout artiste, qui prétend être plus qu'un maçon. Pour les justifier, il a accumulé dans ses livres des milliers d'observations patientes, des centaines de règles minutieuses, de merveilleux élans de poésie. Si nous voulions critiquer ici les théories générales d'où il est parti, il nous serait facile de relever de désastreuses conséquences, dans la nature même de ces ouvrages, qui au lieu d'être des traités méthodiques et spéciaux, sont trop souvent des recueils de préceptes moraux ¹, ou de longs récits historiques ²; dans le caractère même de cet enseignement : il y est beaucoup plus parlé de ce que l'on condamne, que de ce que l'on conseille; dans l'oubli volontaire des conditions de races, et de milieux. Mais il importe de ne pas exagérer la valeur de ces objections. Il suffit d'être allé à Oxford, d'avoir comparé au style classique, aux colonnades grecques des University Galleries, les ogives et les voûtes élancées de l'Oxford Museum, des University buildings, pour éprouver un réel sentiment de gratitude vis-à-vis de celui qui s'efforça si vaillamment de rendre à nos maisons un peu de grâce, à nos rues un peu de beauté.

II

La lecture des œuvres de Ruskin nous a donné des joies littéraires réelles, notre admiration pour sa noblesse d'âme est si profonde, que nous voudrions avoir toujours aussi peu de critiques à formuler. C'est un espoir qu'il faut abandonner partiellement, quand on étudie ses idées sur la gravure, auquel il faut renoncer complètement lorsqu'on analyse ses théories sur la sculpture.

Les erreurs dont nous aurons à parler, les condam-

1. *Seven Lamps.*

2. *Stones of Venice, Bible of Amiens.*

nations arbitraires que nous aurons à rappeler, ne sont que les conséquences inévitables du sacrifice qu'il a voulu faire de la beauté à la vérité¹.

« La gravure consiste essentiellement à tailler, dans une substance solide, pour rendre nos idées aussi permanentes que possible. La durée des images, et non la multiplication, voilà le but »². Le point de départ d'un pareil dessin est un trait ou un trou. Trois matériaux se prêtent à cet usage, la pierre, le bois et le métal. La gravure sur pierre rentre dans l'ornementation, dont nous avons déjà dit un mot, et dans la sculpture, dont nous parlerons. Nous n'aurons donc ici qu'à étudier la gravure sur bois et sur métal. La définition qu'en donne Ruskin semble bien éloignée de celle où il a résumé sa théorie générale sur l'art. Il suffit de parcourir les lois énumérées pour voir s'évanouir cette différence apparente. Ces règles sont de deux sortes.

Les unes sont déduites des matériaux dont se sert le graveur; les autres sont empruntées aux caractères généraux de la nature. L'artiste n'est pas libre. Il doit avant tout respecter les traits distincts des substances utilisées, s'inspirer des leçons, que Dieu mit sous ses yeux. Dans la gravure sur bois, l'artiste dessine par masses solides, dans la gravure sur métal, par lignes accusées. Quand il esquisse sur bois, il trace comme sur une ardoise des lignes blanches, qui laissent une masse noire; quand il dessine sur métal, il trace des lignes noires, qui laissent une masse blanche. Si le regard n'est pas heurté par une large tache de blanc, il l'est, ou devrait l'être par un bloc noir. D'où il suit, que le graveur ne devra jamais esquisser sur bois, mais toujours sur métal. D'autre part, dans la gravure sur métal,

1. Ouvrages de Ruskin où il parle de la gravure : *Ariadne Florentina*. *Cestus of Aglaia* et passim : *Laws of Fiesole*, *Stones of Venice*.

2. *Ariadne Florentina*, § 34.

il est plus facile de dessiner un trait fin, qu'une ligne épaisse. Donc la tâche particulière de la gravure sur bois, est de montrer la force des lignes épaisses, celle de la gravure sur métal, de révéler la délicatesse des traits fins¹. Peu importe à Ruskin que, pour faire une œuvre belle, le graveur sur bois ait besoin d'esquisser, le graveur sur métal de donner un trait vigoureux. Ils sont liés par les caractères des matériaux employés. La recherche de la beauté n'est pas légitime, si elle entraîne la violation d'une seule vérité. Prenons un dernier exemple. Le contour est une chose purement conventionnelle. Il est impossible de retrouver cette ligne « tout près, au bord d'un pétale de rose, ni tout là-bas, sur les sommets d'une rangée de collines. » Le graveur ne l'emploiera donc que rarement, uniquement pour préciser les formes, jamais pour traduire leurs ombres ou leurs distances².

De ce coup d'œil rapide sur la gravure, il importe de garder le souvenir des efforts faits, pour interdire à l'artiste de créer librement des choses belles, par un simple épanouissement de sa sensibilité. Sans insister sur la condamnation aussi légère qu'imméritée des graveurs modernes, sacrifiés aux premières écoles de Florence et d'Allemagne³, signalons deux conséquences de cette théorie, d'après laquelle Ruskin refuse au graveur le droit de recourir aux effets du *chiaroscuro*, pour lui donner comme seul moyen d'expression, la ligne. D'abord il lui interdit de reproduire les tableaux. Les grandes fresques des XIII^e, XIV^e, XV^e siècles, les dessins, les illustrations de livres, voilà les trois seules branches ouvertes à son activité. Ce n'est là qu'une intolérance enfantine, comparée à l'impardonnable condamnation

1. *Ariadne Florentina*, p. 77-80.

2. *Laws of Fiesole*, § 17.

3. *Ariadne Florentina*, chap. V, IV.

de l'eau forte. Ce moyen admirable de rendre les caprices de la lumière, de traduire les gammes infinies des ombres, ces chefs-d'œuvre de lents efforts et de patiente persévérance, après avoir hésité à les blâmer dans ses *Éléments du Dessin*, après les avoir dédaigneusement passés sous silence dans *Ariadne Florentina*, Ruskin les condamne formellement¹. Et cela parce que les caractères intrinsèques du métal s'opposent, au nom de la vérité, à ce que l'artiste trace autre chose que des lignes!

Éternelle erreur de ce généreux esprit, qui, poussé par les plus nobles idées, voulait faire jaillir l'œuvre d'art de cet amas de règles minutieuses. Comme si cette fleur délicate pouvait pousser, au milieu de pierres froides et grises, germer ailleurs que dans les champs fertiles de la sensibilité!

J. Ruskin semble, dans *Arastra Pentelici*, laisser plus de liberté au sculpteur qu'au graveur. Ce n'est là qu'une apparence. Si le culte de la vérité lui dicte moins de règles; en revanche le désir de diminuer le rôle du plastique lui inspire les préceptes moraux les plus sévères.

La sculpture a dégénéré d'une manière plus complète que les autres arts, parce qu'elle se propose, exclusivement, de « représenter la forme, en tant que symbole de vie ». Elle s'occupe avant tout du corps humain, qui exprime la vie la plus élevée qui soit. Elle ne reproduit les formes inférieures, que si elles traduisent une force vitale, qui ait quelques rapports avec l'humanité. Les choses inanimées, quelques belles qu'elles soient, nuages ou vagues, sont sans intérêt pour elle². Si donc le sculpteur exprime uniquement le principe de vie, (Ruskin ne nous dit pas pour quelles raisons il limite ainsi son domaine), les causes qui en affaibliront la pureté auront

1. *Cestus of Aglaia*, chap. v.

2. *Arastra Pentelici*, p. 2, 5, 77.

une répercussion immédiate sur l'art lui-même. L'existence d'une sculpture délicate est la meilleure preuve de la vigueur morale d'une nation ¹. Des trois conditions nécessaires pour l'éclosion d'une école de statuaires, l'une, l'instinct d'imitation, tient à la race, les deux autres, l'instinct d'idolâtrie et le sens de la discipline, à la moralité du peuple. Par instinct d'idolâtrie, Ruskin entend le désir de « voir réaliser les pouvoirs qui sont invisibles, de rapprocher ceux qui sont éloignés, de posséder et d'aimer ceux qui nous sont étrangers ». Rendre visible la nature des dieux, l'éclairer et l'expliquer par des symboles, « arracher les immortels aux retraites des nuées et en faire des pénates, arracher les morts à la nuit et en faire des Lares » voilà ce que signifient ces termes obscurs ². Un peuple a le sens de la discipline quand il s'efforce « de découvrir la loi juste et équitable, de la développer chaque jour d'une manière plus parfaite ». C'est ainsi que l'école grecque s'est formée « pendant et par suite de l'effort national pour découvrir la nature de la justice » ; l'école Toscane, « pendant, et par suite de l'effort national pour découvrir la nature de la purification ³ ». Du moment que la sculpture a pour but unique d'exprimer le principe de vie, il est nécessaire que l'artiste soit doué d'un sens religieux ⁴ très profond et d'un sens moral très sûr. C'est là ce que signifient, quand on les dépouille de leurs images obscures, « l'idolâtrie et la discipline ». Le lien étroit, qui unit la sculpture et la morale, se resserre encore quand on les étudie dans leurs influences. Fait avant tout pour le peuple, l'art du statuaire est essentiellement didactique.

1. *Aratra Pentelici*, p. 38.

2. *Id.*, p. 49, 69.

3. *Id.*, p. 47.

4. *Id.*, p. 54, p. 67. La sculpture et le sentiment religieux évoluent parallèlement.

Il enseigne ce qu'il y a de noble dans l'histoire passée, et de beau dans la vie de l'homme et des choses. La valeur de l'œuvre se juge par l'impression produite sur les pensées populaires; la finesse de l'exécution, par le talent, avec lequel l'auteur se fait oublier, pour laisser apparaître la divinité, dont il n'est que le fidèle interprète¹. Les quatre préceptes, dans lesquels est résumée la tâche du sculpteur, ne pourraient-ils pas s'appliquer au moraliste, désireux de parler aux hommes de l'Éternelle Lumière?

L'embarras et les contradictions de Ruskin prouvent la fausseté de son point de départ. Quand il interdit l'emploi du machinisme et des praticiens, ordonne à l'artiste de se servir des seuls matériaux, que lui donne la nature, exige que les caractères de ces substances soient non seulement respectés, mais exprimés², Ruskin ne fait que prouver à nouveau le caractère objectif de sa conception de l'art. Il ne dit rien qui soit en contradiction, avec sa définition de la sculpture, « expression du principe de vie ». Il n'en est plus de même, dès qu'il s'agit de fixer le degré de vérité, que doit atteindre le statuaire. Après avoir déclaré que plus une statue est vraie, plus elle est belle³, et proclamé que l'artiste « doit créer un objet qui ressemble d'assez près à la nature, pour tromper celui-là même qui en connaît les secrets »⁴, Ruskin limite ce principe absolu par deux restrictions. Tout d'abord « l'objet propre de la sculpture est le pouvoir spirituel que l'on découvre dans toute chose vivante, représenté de manière à prouver, que l'auteur aime le bien et déteste le mal ». Analysons ce précepte Biblique et nous découvrirons aisément une

1. *Aratra Pentelici*, p. 158.

2. *Id.*, p. 163, 165, 169, 174, 176, 198.

3. *Id.*, p. 48, 132.

4. *Id.*, p. 134, 138.

contradiction. Le statuaire ne prendra des caractères extérieurs des formes vivantes, que ceux nécessaires pour préciser sa conception de la vie. Veut-il représenter une branche d'arbre : il effacera les lichens, qui n'ont aucun rapport réel avec la vie de l'arbre, pour ne rendre que sa courbe élégante et souple. C'est là une première dérogation au culte de la vérité absolue. Cette même formule en renferme une seconde. Dans chaque objet l'artiste doit distinguer ce qu'il y a de meilleur et l'exprimer. S'il y découvre un principe mauvais, il le traduira, « mais de manière à montrer son mépris et son horreur »¹. Nous sommes bien loin du précepte, d'après lequel on devait reproduire l'œuvre divine, sans prétendre l'améliorer. Une nouvelle limitation nous en éloigne davantage. L'artiste traduit « le principe de vie »; mais il « exprimera une vraie conception intérieure », ne « sculptera que ce qu'il voit, et comme il le voit; que ce qu'il sent, et comme il le sent »². Laissons au lecteur le soin de concilier toutes ces contradictions. Nous nous bornons à conclure, qu'elles sont la preuve d'une erreur primordiale.

Il serait facile de tirer un dernier argument de l'embarras, avec lequel Ruskin retrace l'histoire de la sculpture. Il n'y a eu, selon lui, que deux sociétés où se soient épanouies de vraies écoles de sculpteurs, dans les vallées et les îles de la Grèce ionienne, et dans cette bande de terre qui est arrosée par l'Arno, entre les collines de l'Apennin et la mer. Les Grecs reçurent de la Phénicie et de l'Étrurie, les Italiens des Byzantins et des Normands, un art monstrueux, qu'ils eurent à rendre humain. Les statuaires grecs excellaient dans la beauté du corps, les statuaires Italiens, dans l'expression du visage. J. Ruskin

1. *Aratra Pentelici*, p. 119, 120, 123, 124.

2. *Id.*, p. 146.

se refuse à reconnaître l'existence d'autres écoles. Celles-ci se partagent son admiration. Il ne sait à laquelle donner le premier rang. Aux Grecs, il reproche de n'avoir jamais compris la beauté de l'enfance, aux Florentins, de s'être complu dans l'expression d'une passion passagère, dans la reproduction des seuls caractères individuels. Et cependant, il trouvait que l'art grec était trop attaché aux « idées abstraites de jeunesse et d'âge, de force et de légèreté, de vertu et de vice, pas assez aux individualités ». Sept pages plus loin, J. Ruskin le louait pour son culte de la vérité. « De même que le Grec s'efforce, dans son enseignement, d'être toujours véridique; de même, dans ses symboles de pierre, il s'efforce de ne sculpter que ce qui est rationnel. Il règne sur les arts, aujourd'hui encore, et régnera toujours, parce qu'il ne recherche pas, avant tout, la beauté, ni la passion, ni l'invention, mais *Rightness*, la Raison. Il ne s'efforçait pas de faire valoir son habileté ou son art, mais la chose dont il s'occupait, dans sa simplicité... Ce qu'il y a de faux ou de fantaisiste dans cet art n'est pas Grec, mais Phénicien, Égyptien, ou Pelasgien. Le caractère essentiel de l'Hellène est la véracité... Le faux, les disproportions, et l'indéfini, volontairement, quotidiennement, les Grecs s'en éloignèrent, aspirant vers les lois d'une vérité limpide¹. »

Après avoir admiré cette sculpture pour son caractère abstrait, il la vénère pour son « respect des choses dans leur simplicité ». De même qu'après avoir loué Michel Ange, il le condamnait sans pitié². L'inexactitude des jugements révèle le peu de solidité du critérium.

L'exposé impartial des idées de Ruskin est le meilleur moyen de les réfuter. Ces contradictions et ces affirma-

1. *Aratra Pentelici*, 211, 213, 215, 216, 223, 224.

2. *Modern Painters*, vol. II, p. 180, 201. *Aratra Pentelici*, VII.

tions gratuites révèlent son embarras pour faire rentrer, dans une définition objective et intellectuelle de l'art, la sculpture, où la sensibilité et la beauté des formes jouent un grand rôle. En vain s'efforce-t-il de ne parler que des bas-relief et des ornements architecturaux, de temps en temps il est obligé de juger d'autres œuvres d'art, que des monnaies ou des médailles. Son incompetence ou sa partialité éclatent alors. La postérité ne souscrira certes pas au silence dédaigneux, qu'il a gardé vis-à-vis de la sculpture française. Elle souscrira moins volontiers encore, à son jugement sur la Vénus de Milo, cette statue qu'il trouve moins belle que bien des filles de son pays ¹.

III

Nous sommes enfin arrivés à celles des théories de Ruskin qu'il croyait la plus durable. En lisant cette encyclopédie poétique et passionnée des *Peintres Modernes*, il faut se défendre, à chaque instant, si l'on veut juger avec impartialité, contre le charme d'un style sans rival, et contre la séduction d'une science de la nature sans égale. Essayons de discerner, avec précision, la portée des idées, et de peser, avec conscience, la valeur des arguments .

« Étant donnés les matériaux, les limites du temps, les conditions d'emplacement, il n'y a qu'une seule méthode en peinture. Les soi-disant styles des artistes ne sont que des adaptations à des matériaux imparfaits, ou bien des preuves de la faiblesse de leur talent. Les grands peintres se ressemblent dans leurs forces. Ils ne

1. W. Collingwood, p. 279. *Art teaching of Ruskin*.

2. Ouvrages sur la peinture : *Modern Painters* : I, III, IV, V. *Lectures on architecture and painting*. *Lectures on art*. *The art of England*. *Mornings in Florence*. *St Mark's rest*. Sur le dessin : *Elements of drawing*, *Laws of Fiesole*.

différent que dans leurs faiblesses¹. » Ruskin écarte volontairement les conditions de races et de milieux. Il prétend nous donner un système vrai, pour toutes les époques.

Sa définition de la peinture n'est que sa définition de l'art abrégé. « Peindre » doit être opposé à « parler » ou à « écrire ». La peinture et la parole sont des moyens d' « exprimer ». Notre auteur précise ensuite : « Un grand tableau est le résultat de tous les grands pouvoirs de l'imagination, engagés dans la découverte des plus pures vérités² ». Mais ce n'est là qu'une première tâche de l'artiste. Parler n'est pas seulement révéler des vérités; c'est aussi faire « partager la profondeur de ses sentiments et la rapidité de ses pensées, remplir le spectateur de son enthousiasme, le guider vers tout ce qui est beau, le dégoûter de tout ce qui est bas, et le laisser non pas seulement ravi, mais ennobli et instruit ». La peinture a donc « deux buts, la représentation des phénomènes et l'expression des pensées³ ». Nous avons donc, ici, comme pour les autres arts, à suivre le peintre dans la recherche des vérités, et dans le commentaire des idées morales.

J. Ruskin n'a pas étudié également tous les genres de tableaux. L'analyse d'un seul occupa sa vie et remplit presque tous ses livres. Au moment même où les hommes semblaient trouver le plus de joies dans la vie raffinée des villes agrandies et multipliées; semblaient se replier sur eux-mêmes, pour trouver leurs jouissances dans une pensée, sans cesse affinée et chaque jour plus abstraite, apparaissait dans la peinture, étrange contradiction, le paysage. D'autant plus puis-

1. *Laws of Fiesole*, p. 6.

2. *Modern Painters*, chap. I, v, partie IV, vol. III.

3. *Modern Painters*, chap. I, début, deuxième partie, vol. I.

sant qu'il était plus nouveau, ce genre atteignit son apogée, dans notre siècle, en même temps que le sentiment de la nature prenait, dans la littérature européenne, une place qu'il n'avait jamais occupée. Tout, nous l'avons vu, poussait J. Ruskin à s'attacher particulièrement à cette branche de l'art, qui répondait le mieux aux sentiments de son époque, comme aux besoins de son cœur¹. Il comprit vite que rendre le paysage populaire, c'était étendre le champ d'application de ses théories.

La recherche du vrai, telle doit être la première préoccupation du peintre. Rien ne peut faire pardonner l'absence de vérité; « ni la plus vaillante imagination, ni la fantaisie la plus inépuisable, ni le sentiment le plus pur, (en admettant qu'il pût être pur et faux en même temps), ni la conception la plus exaltée, ni l'élan le plus compréhensif de l'intelligence ». Et cela pour deux raisons. Le « mensonge est par lui-même révoltant et dégradant ». Enfin, la nature est tellement supérieure à ce que l'esprit humain peut concevoir, que la quitter c'est tomber bien au-dessous d'elle². Si l'artiste pouvait recueillir l'ensemble des vérités, il devrait le faire³. En tout cas, plus il donne de faits, plus il est grand. Il n'y a pas de phénomène, si peu important qu'il soit, qui ne doive être noté, quand l'artiste le peut⁴. Tout paysagiste observera les plus petits détails avec une égale attention. « Chaque herbe, chaque fleur de la prairie a sa beauté spécifique distincte et idéale. Elle a ses habitudes, son expression, sa fonction particulière. Le plus grand art est celui qui saisit ce caractère spécifique, qui le développe, l'éclaire, lui assigne sa place propre

1. *Modern Painters*, chap. xi, partie IV, vol. III.

2. *Modern Painters*, § IV, chap. 1, deuxième partie, vol I.

3. Chap. III, partie IV, vol. III.

4. Chap. x, § 1, partie IV, vol. 3.

dans le paysage, et qui, grâce à lui, développe et emporte l'impression générale que doit produire le tableau ». Le botaniste compte les feuilles, baptise, classe la plante et se déclare satisfait. L'artiste observe chaque caractère de couleur et de forme, les considère comme des moyens d'expression : « La fleur est pour lui une créature vivante, dont l'histoire est écrite sur ses feuilles, dans ses mouvements. » A côté de ces peintres, qui traduiraient dans leurs toiles la vie du monde, d'autres s'attacheraient à retracer l'histoire de la terre, d'après ses couches géologiques¹, l'évolution de l'humanité, d'après ses lettres et ses mœurs². Les tableaux aideraient³ à l'avancement des sciences, et conserveraient un souvenir exact des monuments du passé, qui pourraient être balayés par les révolutions. « Il y aurait deux grandes armées, celle des historiens et celle des naturalistes ».

Il importe de pénétrer plus avant dans les théories de Ruskin, d'écouter les réflexions, que lui inspirent les jeux de la lumière, l'infini de l'espace, le mystère des cieux, la masse imposante des monts, la chanson de l'eau, et le manteau vert de la végétation, dans lequel se drape l'univers. Il faut l'avoir vu fractionner ainsi la nature, chercher, dans chacun de ces mondes, la masse infinies des lois, pour comprendre le travail qu'il exige du peintre. Nous verrons si cet effort est possible. Nous aurons à nous demander, ensuite, s'il est utile.

La vérité de lumière, se subdivise elle-même en vérités de ton, de coloris, et de clair obscur. Le ton, c'est le rapport exact des objets ombrés, avec la lumière principale. Le peintre ne saurait rivaliser avec la nature. Il prendra simplement le blanc cru pour la lumière et

1. *Modern Painters*, vol. I, préface, deuxième édit., p. 30, 31.

2. *On the old Road*, I, p. 250.

3. *Modern Painters*, *id.*, p. 35.

le noir de fumée pour l'ombre la plus forte ; fera indiquer, à « chaque degré d'ombre, un degré séparé de distance, donnant chaque pas d'approche, avec *une différence*, ayant *le même rapport* que celui entre la somme des ombres possibles et celles de la nature ». Le ton, c'est encore la qualité de la couleur, par laquelle nous sentons qu'elle doit une partie de son éclat, à la teinte de la lumière qui l'éclaire. Il est impossible, pour le peintre, de rendre ces infinies gradations. Il cherchera donc avant tout à reproduire avec précision les distances et les formes. Il vaut mieux sacrifier la mélodie des teintes, préférer la lumière blanche qui exprime chaque couleur avec fidélité, à la lumière colorée qui les modifie. Pour rendre le coloris, le peintre notera les vérités qu'il peut rendre complètement et parfaitement. Celles qu'il ne peut recueillir, il laissera à notre imagination le soin de les évoquer. Le spectateur, qui aime la nature « reconnaîtra que ce que l'artiste a donné est vrai, et il ajoutera, avec sa mémoire et son cœur, la lumière qu'il ne peut donner ».

Les longues pages de Ruskin sur le clair-obscur se résument en trois principes. Les ombres sont importantes et se voient mieux que l'objet qui les projette. Les ombres nettes sont le meilleur moyen d'avoir des lumières vives. La nature emploie les lumières éclatantes, et les ombres noires, en égales quantités¹. Un seul artiste a su respecter toutes ces vérités, rendre cette lumière vivante qui, tombant de pierre en pierre, de feuille en feuille, de vague en vague, blanche, verte ou scintillante selon l'objet qu'elle frappe, choisit une chose, l'abandonne, la reprend et la quitte encore ; — la lumière, qui, masquée par les nuées, est fondue dans

1. *Modern Painters*, vol. I, deuxième part., section II, ch. I, II, III.

l'azur des cieux, peut s'effacer, s'évanouir, mais ne meurt jamais : cet artiste c'est Turner.

Ruskin abordant l'étude de l'espace rappelle les principes élémentaires de la perspective; et nous renvoyons le lecteur curieux de ces détails pratiques, à ses ouvrages spéciaux. Il montre à l'artiste que l'éloignement des objets brouille, mais n'efface pas les détails. Un seul peintre a su trouver le juste milieu, entre les Hollandais qui oubliaient les lois de la distance pour tout peindre, et les Italiens qui les invoquaient pour ne rien préciser. Ses tableaux sont trop remplis, pour que l'œil puisse tout embrasser, trop variés, pour que l'esprit puisse se lasser. Chaque plan successif forme un tableau complètement achevé¹. Ce paysagiste c'est Turner.

On ne comprend la patience de Ruskin, les efforts qu'il exige de l'artiste, que lorsqu'on a feuilleté ses pages sur le ciel, les montagnes, l'eau et la végétation. Le ciel est comme un liquide transparent, d'une profondeur infinie, dans lequel, à des élévations différentes, les nuages sont suspendus, n'étant eux-mêmes que des parties visibles de la substance, dont le tout est fait. On ne doit ni considérer le ciel comme indépendant des nuages, ni oublier que les rayons du soleil percent à chaque instant cette masse bleue, de leurs nappes de lumière rose ou blanche². Quant aux nuées, le peintre découvrira le groupe distinct dont chacune d'elles fait partie pour en respecter les caractères. Ici notre auteur distingue les nuages d'après la région du ciel dans laquelle ils se balancent, ceux de la région supérieure ont cinq traits particuliers, ceux de la région centrale, trois, ceux de la région inférieure deux seulement, mais ils se subdivisent en brouillards, nuages de pluie,

1. *Modern Painters*, chap. iv, v.

2. *Id.*, deuxième partie, section III, chap. I.

nuées d'orage, nuages sans pluie¹. Là, Ruskin les étudie d'après leurs balancements, leurs ressemblances avec des troupeaux, des chariots². Un seul artiste respecta ces divisions, reproduit ces caractères, nota le jeu des rayons du soleil sur les nuées³. Ce peintre c'est Turner.

S'il passe à la géologie, le critique patient accumule encore les classifications et les sous distinctions. Après avoir divisé les montagnes en centrales et inférieures, énuméré leurs caractères, il étudie leurs construction intime, distingue les cristallins compacts, les ardoises cristallines, les ardoises cohérentes, les cohérents compacts; analyse les contreforts, les « rangées latérales », les pics centraux; passe en revue aiguilles, crêtes, précipices, berges, rocs⁴. Arrivé à la fin de son étude des montagnes, « ces cathédrales naturelles, ces autels naturels, surchargés d'or, éclatants de broderies sous le travail des fleurs, avec les nuages qui les dominent, comme la fumée d'un sacrifice jamais ininterrompu », J. Ruskin se demande quel artiste respecta ces classifications, et en reproduisit les traits distinctifs. Il n'en trouve aucun et pour cause. Turner lui-même rendit fidèlement les lignes générales, les effets de distance et de lumière. Mais le travail mystérieux des glaciers, l'histoire des couches géologiques le laissèrent indifférent. Il confiait au savant le soin de les étudier.

Sans se lasser, Ruskin quitte les monts pour déchiffrer les jeux de la lumière sur la surface changeante des eaux. Il précise leur force de réfraction, note les modifications qu'elles font subir aux images, les ombres qu'elles refusent de réfléchir, recherche l'effet des rides

1. *Modern Painters*, chap. II, III, IV, V.

2. *Id.*, partie VII, chap. I, II, III, IV, vol. V.

3. *Modern Painters*, vol. I, deuxième partie, § IV, chap. I, II, III.

4. Vol. IV, cinquième partie, chap. VII à XX.

sur la réfraction des images¹. Du ruisseau, il passe au lac, du lac au torrent, du torrent à l'océan. Quel peintre, après avoir étudié, patiemment, le crayon à la main, fut assez habile pour rendre le murmure d'une rivière ombragée et le hurlement des brisants, le sourire des rides étincelantes et les bouillonnements argentés de l'écume marine, pour jeter sur le miroir des eaux l'éclair joyeux d'un rayon de soleil, le voile gris d'un brouillard? Un seul : Turner².

La patience du lecteur est à bout. Nous ne l'entraînerons point à la suite de Ruskin, dans l'inextricable fouillis de la végétation. L'étude successive du bourgeon, des feuilles, des branches et des troncs, la recherche des lois, d'après lesquelles les branches s'élancent et les plantes se développent, nous apporteraient des arguments nouveaux pour admirer Turner. Chacun de ces chapitres se termine par l'éloge de celui, qui fut envoyé, avec Shakespeare et Bacon, pour « desceller les portes de la lumière ». Shakespeare nous a révélé l'immensité, Bacon le principe de la nature. Turner a levé le voile qui en masquait la face. Avant lui « la majesté de ses collines et de ses forêts n'avait pas regu d'interprétation, et les nuages passaient sans être notés, devant les cieux qu'ils ornaient et la terre qu'ils fécondaient³ ».

Si nous voulions sortir du cadre que nous nous sommes tracés, nous nous efforcerions de montrer que l'exemple de Turner était mal choisi par Ruskin, pour éclairer ses théories. Nous essayerions de prouver que, même dans sa dernière manière, alors qu'il abandonne les ornements mythologiques et les procédés romanti-

1. Vol. I, deuxième partie, L. V, chap. I, II, III.

2. Vol. V, sixième partie, chap. I à X, vol. I, deuxième partie, § VI, chap. I.

3. *Lectures on Architecture and Painting*, p. 173.

ques, ses toiles, par la recherche des effets lumineux, et la vigoureuse unité d'impression, sont nettement idéalistes. Les exemples sont mieux choisis, quand, pour expliquer ses préceptes, il condamne Salvator Rosa, Claude, et Poussin. Ils incarnent, « l'un la terreur ignorante, l'autre, la folie pastorale, celui-là l'architecture fastidieuse et affectée de l'atticisme¹ ». Ce qui manque à leurs œuvres, c'est l'amour. Il n'y a rien qui prouve qu'ils soient allés à la nature, avec une soif à apaiser, ou qu'ils aient reçu d'elle une impression assez forte pour s'oublier eux-mêmes. « Il n'y a dans leurs œuvres ni profondeur, ni humilité, ni la simple mention d'une seule vérité² ».

Peu importe à Ruskin que quelques-unes des gorges sombres, bordées d'arbres fantastiques dues à Salvator Rosa, qu'un des couchers de soleil de Claude, éclairant un rivage, que certains paysages de Poussin, où des ruines viennent, au crépuscule, jeter la mélancolie de leurs ombres, nous donnent l'impression de la beauté³. Il faut condamner ces grands talents, parce qu'ils préférèrent le beau au vrai, oublier la Renaissance, revenir au moyen âge, attacher plus d'importance à « la pensée qu'à l'exécution », au culte de la vérité qu'à la recherche de la beauté.

Les œuvres de Holman Hunt sont l'application la plus parfaite de ce système. Le botaniste reconnaît les plantes du premier plan. Le géologue retrouve, dans les cailloux ou dans ses rocs les caractères d'un genre précis. Le moraliste, dégage la leçon, qu'exprime le sujet du tableau.

Le peintre en effet, en même temps qu'il recherchera des vérités, inspirera des idées morales. C'est dans la

1. *Lectures on Architecture and Painting*, p. 161.

2. *Modern Painters*, § V, chap. VII, section I, deuxième partie. vol. I.

3. *Lectures on Architecture and Painting*, p. 207.

nature, que se trouvent le plus de mystérieuses vérités. C'est elle encore qui peut nous inspirer, sous forme de symboles, le plus de sentiments moraux. Un peu de notre être flotte dans tout ce monde de verdure qui vibre et vit autour de nous. Il naît, souffre, lutte, aime et meurt. Chacun de ces mots résume une partie de la morale : l'origine, la beauté et le but de la vie ; la nécessité, l'utilité et la poésie de la souffrance ; le devoir, le bienfait et la grandeur de la lutte ; la nécessité, les dangers et le but de l'amour ; la douceur, la torture et le lendemain de la mort. C'est là toute la morale. Et chacun des préceptes trouve, dans la nature, un exemple et une justification. Il y a dans le silence paisible d'une plaine ensoleillée, dans le tumulte de l'océan courroucé, dans l'union de deux plantes pour perpétuer la race, dans les tourbillons des feuilles mortes, dispersées par le vent d'automne, il y a dans tout cela plus de leçons de morale que dans les livres des plus grands maîtres. Bernardin de Saint-Pierre l'avait déjà dit ; Ruskin l'a répété ¹, « un paysage est le fond du tableau de la vie humaine ². »

Par le culte de la vérité, notre auteur effaçait déjà bien des différences, qui séparent le tableau d'un livre. Il pousse l'assimilation plus loin, quand, entraîné par sa foi morale, il nie l'existence d'un élément sensuel dans la peinture, et exige de tout tableau qu'il soit un symbole. La couleur préoccupait Ruskin, parce qu'elle gênait ses théories. Rien ne dépend davantage des qualités innées de l'artiste, ne s'adresse autant à la sensibilité. Rien n'avait un charme plus puissant pour masquer les erreurs du dessin, voiler la faiblesse ou l'immoralité de la conception. Le critique commença par nier l'importance de la couleur. Il soutint que la vérité de couleur

1. *Idgrasil*, III, 16, p. 248.

2. *Lundis de Ste-Beuve*, VI, p. 424.

était la moins importante de toutes. Dans la nature, disait-il, les teintes sont toujours vagues. Les formes seules sont invariablement nettes et précises. Il faut donc avant tout rechercher cette vérité du dessin, qui, par des lumières et des ombres, rend visibles les parties et les proportions de l'objet¹. Bientôt il reconnut son erreur. « Si la couleur est fausse, tout est faux. Si en chantant, vous faites des fausses notes, il importe peu que les mots soient vrais. Sacrifiez la forme, plutôt que de sacrifier la couleur². » De cet aveu, il était aisé de tirer, en même temps qu'un exemple nouveau de contradictions, un argument pour montrer qu'il était impossible d'appliquer complètement à la peinture cette conception intellectuelle et objective de l'art. Ruskin crut échapper à cette objection, en « spiritualisant » les sensations.

Il pose en principe, que « la vue est un phénomène essentiellement spirituel ». Le « laissez entrer la lumière » s'adresse autant au domaine de l'intelligence, qu'à celui de la vue. Voir, c'est commenter. « Le changement de la vibration aveugle, en ce qui est, pour les yeux humains, la gloire du soleil de la lumière, rendant ainsi possible la communication de cette parcelle de vérité qui est utile pour nous, qui nous anime, et qui a été créée pour gouverner le soir et le matin de nos joies et de nos peines³. » La lumière, avait déjà dit Platon, « c'est la force qui, à travers l'œil, manifeste la couleur. » Cette définition, qui n'en est pas une, excite l'admiration de J. Ruskin. Platon, « comme tous les grands penseurs, a fondé une science morale de la lumière, beaucoup plus importante pour vous que toutes les lois physiques

1. *Modern Painters*, vol. I. Chap. V, 1^{re} section, deuxième partie.

2. *Elements of drawing*, p. 194.

3. *Eagle's nest*, p. 117.

appries par l'optique¹. » « Une science morale de la lumière », voilà le grand mot prononcé. La lumière est un sentiment moral. La couleur, qui n'est qu'un reflet de la lumière, participe à sa nature. « Loin d'être sensuelle, la couleur sauve, glorifie, éloigne du mal. » Elle est, dans les œuvres du Titien et de tous les peintres de la chair, l'élément qui rachète et protège, sur les toiles des peintres religieux, un « baptême de feu, un écho des saintes litanies ». Y a-t-il une souillure dans la rose et la gentiane « plutôt que dans le roc, qu'elles doivent revêtir ? Est-ce que le bleu de la mer est une tache sur les eaux, ou l'aurore écarlate d'un matin, sur les monts, moins pure que leurs neiges ? Aussi bien appeler sensuels le soleil et le firmament, pour la couleur qui tombe de l'un et remplit l'autre² ».

Et Ruskin qui croit vraiment qu'il bataille contre le fantôme de l'immoralité, accumule les arguments. Il s'efforce de prouver que la supériorité de la peinture sur la musique consiste dans une différence radicale entre la sensation du son et celle de la vue³. Il montre que la couleur sert à distinguer, dans le règne animal, les créatures innocentes et bonnes, des bêtes vénéneuses, dans la nature, les régions fertiles et heureuses, d'un pays pauvre et inhospitalier. Il fait appel à sa connaissance approfondie de la Bible, pour rappeler que la religion se sert de la couleur, comme symbole de ses mystères les plus sacrés⁴. Rassuré sur le caractère moral et intellectuel de ce sentiment, J. Ruskin se laissera aller, sans remords, à son admiration pour l'école vénitienne. L'histoire de Venise, l'étude de son archi-

1. *Storm Cloud of the XIXth cent.*, p. 33.

2. *On the old Road*, vol. I, p. 81, 82.

3. A. M. Wakefield, *Ruskin on music*, p. 19, 21.

4. *Modern Painters*, vol. II, p. 120, vol. III, p. 237, vol. IV, p. 50, 55, vol. V, p. 220, 326, *Stones of Venice*, vol. III, chap. IV, § 27.

teature, l'influence que ses peintres avaient exercé sur Turner¹, l'avaient déjà préparé à admirer cette école, unique au monde par son sens de la couleur. Les portraits de Bellini, quelques paysages du Titien changèrent cette attention bienveillante en une curiosité amoureuse. Les œuvres du Tintoret la transformèrent en une admiration passionnée. Ruskin devint un coloriste, et accabla Rembrandt du poids de sa colère².

La conception de l'art, qui amenait notre auteur à idéaliser une sensation, plutôt que de lui laisser son caractère « amoral » et subjectif, l'entraîne à exiger du peintre ce que nul critique n'avait, jusqu'ici, songé à lui demander. Inspirer au spectateur des réflexions morales, devient une des conditions que doit remplir tout tableau³. Ruskin apprit aux anglais à aimer Cimabué et le Giotto⁴, quand il comprit que leurs christs et leurs vierges étaient l'œuvre d'âmes croyantes, passionnément éprises d'un idéal religieux. S'il multiplie ses attaques contre Claude Lorrain et Poussin, c'est qu'ils incarnent, selon lui, cet esprit rationaliste, qui ébranla la fois chrétienne⁵.

J. Ruskin avait commencé ses *Peintres modernes* par un éloge ardent du culte de la vérité, il termine son dernier volume par ces lignes⁶. « Tant que vous désirerez posséder plutôt que de donner; tant que vous chercherez le pouvoir du commandement plutôt que celui du pardon; tant que votre bonheur vous semblera jaillir d'une contestation ou d'une rivalité, quelle qu'elle soit, avec d'autres hommes ou d'autres nations; tant que vous mettrez toute votre espérance dans la suprématie et non dans

1. *Modern Painters*, chap. xviii, partie IV, vol. III.

2. *Lectures on art*, p. 137, 139.

3. *Modern Painters*, chap. 1, début, deuxième partie, vol. I.

4. *Mornings in Florence*, p. 47, et 56.

5. *Id.*, Chap. v, partie IX, vol. V.

6. *Id.*, Préface, deuxième édition, p. 30 vol. I.

l'amour; tant que votre désir sera d'être le plus grand, au lieu d'être le plus petit, le premier, au lieu d'être le dernier; tant que vous servirez le maître de ce qu'il y a de plus bas, le dernier ennemi qui puisse être vaincu, la mort; vous aurez la couronne de la mort avec ses vers, les récompenses de la mort avec ses vers. Vous pourrez dire à la tombe : « tu es ma mère »; et au ver « tu es mon frère et mon père ». Je vous laisse juger et choisir entre ce labeur et cette paix, entre cette solde et le don de l'étoile du matin, cette obéissance et cet acte de la volonté, qui vous permettra de réclamer une autre affection que celle de la terre, et d'entendre d'autres voix que celles du tombeau, vous dire : « mon frère, ma sœur ou ma mère ». Les *Peintres modernes* commencent par une dissertation sur la vérité; ils se terminent par l'apostrophe mystique d'un prophète biblique. Cette exorde et cette péroration résument les deux principes dont nous avons précisé l'origine, le sens, le but, dont nous venons d'étudier l'application aux arts particuliers : prédominance du vrai et du bien sur le beau.

IV

Si nous avons pu exposer avec clarté et précision, les idées générales de J. Ruskin et leurs applications, le lecteur a dû, au fur et à mesure qu'il feuilletait ces pages, sentir s'ébranler sa foi première en leur vérité. Il s'est heurté, à chaque ligne, à une contradiction ou à une affirmation gratuite. Il n'a jamais rencontré d'argumentations solides ou de réfutations serrées. Presque partout, il s'est perdu dans un dédale de règles minutieuses. Si le lecteur s'égare, quel ne sera pas l'embarras de l'artiste, disciple de J. Ruskin? Que deviendront la force de son imagination et la délicatesse de sa sensi-

bilité, s'il accepte d'emprisonner son activité dans un réseau de lois aux mailles aussi étroites?

Les fentes d'un mur révèlent souvent le peu de solidité des fondations. Dans cet immense édifice, patiemment élevé, bâti d'un marbre si pur, aux lignes générales si nobles, travaillé dans le moindre de ses détails avec une patience si merveilleuse, nous avons découvert de larges fissures. Ne s'expliquent-elles point par la légèreté de ses fondations?

L'erreur primordiale de J. Ruskin, celle dont la désastreuse influence se retrouve à travers tous ses livres, a été de ne pas définir les directions diverses dans lesquelles s'exerce notre activité intellectuelle. Il n'a dans aucun de ses ouvrages distingué avec précision les caractères et les tâches réciproques de la science, de la littérature et de l'art. S'il avait compris que le savant recherche les lois chimiques, physiques ou mathématiques du monde et de l'humanité; que le littérateur étudie en lui-même et hors de lui, les lois morales de la pensée et du cœur; que l'artiste exprime les images que les choses et les hommes laissent sur le miroir changeant de sa sensibilité; — si Ruskin avait vu que le savant induit et déduit, que l'artiste crée, que le littérateur seul combine les deux méthodes; il nous aurait donné une théorie de l'art, homogène et vigoureuse. Mais au lieu de se livrer à ce travail préparatoire, et de délimiter les trois branches différentes ouvertes à l'activité humaine, il a tout confondu et mêlé. Il n'a laissé subsister entre l'artiste et le littérateur qu'une différence de moyens, entre la science et l'art qu'une différence de degrés et c'est sur cette base chancelante qu'il a élevé l'édifice de ses idées.

Le caractère objectif que Ruskin imprime à sa conception, implique une confusion entre l'art et la science. Quand le lecteur entend parler de « recherche des

vérités particulières, qui éclairent les caractères généraux et les lois universelles » il croit parcourir des yeux une définition des sciences naturelles. L'idéal artistique que Ruskin caractérisait ainsi, il s'est efforcé, dans de nombreux dessins de le réaliser. La magie de son style harmonieux peut en masquer les imperfections; mais elles apparaissent, avec une éclatante netteté, dès qu'on regarde ses esquisses ou celles de son élève la plus fidèle, Miss Francesca Alexander. Quelques-unes des gravures des *Peintres modernes* sont merveilleuses de science et de sentiment. On y reconnaît l'influence bien-faisante de Turner, par exemple dans cette vue du lac de Côme¹. Au premier plan, le lac où se reflète la lumière; plus loin, entre deux collines, la vallée semée de peupliers et de flaques d'eau; à l'horizon, trois lignes successives de montagnes : la dernière se perd dans des nuages, dont les formes sont aussi patiemment esquissées que les rides de l'eau. Une impression étrange éteint l'émotion, tout en laissant subsister l'admiration. Les contours des arêtes sont merveilleusement rendus. L'artiste s'est efforcé d'exprimer le sentiment de l'infini, qu'inspire le silence des neiges éternelles. Et cependant, il ne vient sur les lèvres que les mots de « patience, habileté ». On regarde encore et on découvre la cause de cette impassibilité. Partout dans le premier plan, dans les formes des nuées, dans le dessin d'un arbre, un détail minutieux, admirablement rendu attire l'attention. L'intérêt se fractionne. L'imagination, attirée çà et là, ne peut plus dégager de l'ensemble une impression unique. L'intelligence est satisfaite, le cœur ne l'est pas². Feuilletons encore les *Peintres modernes*, et nous trouverons d'autres dessins, où les qualités disparaissent

1. En tête du vol. III.

2. P. 181, 189, 217, 238, 244, 293, vol. IV.

pour laisser les défauts s'épanouir librement. Des touffes d'herbes, des branches d'arbres, des ornements d'architecture, des rochers sont reproduits avec une minutie telle, qu'une loupe semble nécessaire pour en admirer les détails. Un botaniste, un géologue voudraient détacher ces gravures pour en orner leurs livres scientifiques. L'artiste les feuillette tristement, en pensant aux énergies précieuses, au talent d'observation qui y sont gaspillés inutilement¹. S'il prend ensuite les œuvres de Miss Francesca Alexander il se hâtera de fermer l'album. La même méthode est appliquée aux têtes humaines : on peut compter les cheveux, numérotter les cils. L'auteur a oublié qu'il y a un genre de dessin, qui veut avant tout exprimer des idées et dans lequel les lignes n'agissent point par elles-mêmes, par leur perfection artistique, mais par leur contenu scientifique. Mais ce dessin a un nom particulier : il s'appelle l'écriture.

Rien n'est plus faux que de vouloir classer les œuvres d'art, d'après la valeur des renseignements historiques ou géologiques, qu'elles nous apportent. Une pareille conception nuit également et à celui qui compose le tableau, et à celui qui vient l'admirer. L'artiste, pour amasser, sur la toile ou dans le marbre, le plus grand nombre de vérités possible, fera appel à son intelligence, à sa mémoire, composera son œuvre, morceau par morceau. Il n'y aura plus ni unité, ni composition, ni souffle créateur. Le spectateur, obligé d'utiliser les ressources de sa pensée, de faire appel à ses souvenirs, n'éprouvera aucune émotion. Le charme particulier des œuvres d'art se sera évanoui. Pourquoi dès lors ne pas renoncer à ce moyen bâtarde d'instruire et d'élever? Il vaudrait mieux pousser cette théorie jusque dans ses dernières conséquences, reprendre, pour ne

1. Vol. III, p. 126, vol. V. *Stones of Venice*, vol. II, p. 44, 237.

les plus quitter, le microscope du savant ou la plume du moraliste.

Et d'ailleurs, que veulent dire ces expressions mystérieuses, dont se sert Ruskin pour justifier son système? Les artistes, nous dit-il, se divisent en deux groupes : ceux qui représentent les choses telles qu'elles sont, ceux qui les représentent comme elles ne sont pas. Reproduire un objet tel qu'il est, cela veut-il dire tel qu'il en est lui-même? Nul homme ne connaît son essence mystérieuse. Est-ce simplement nous en donner une image vraie? Mais une image peut-être vraie de bien des manières différentes. Il y a deux sortes de vérités : la vérité du cœur, pour qui les choses ne sont qu'une impression, la vérité de l'intelligence, pour qui elles ne sont qu'une idée. Si Ruskin entend par image vraie, celle qui traduit, sur la toile ou dans la pierre, les caractères généraux, dont nous formons une idée, il confond les domaines du savant et du peintre. Si par image vraie, il veut dire, au contraire, ces lignes, ces couleurs qui émeuvent notre sensibilité, il accepte la conception usuelle de l'art. C'est là un dilemme dont il ne peut sortir. Nous savons vers quelle solution penche J. Ruskin.

Ses théories impliquent enfin une dernière confusion.

Nous avons analysé ses efforts pour restreindre le rôle de la sensibilité, diminuer la faculté créatrice de l'imagination, faire d'elle et du sens de la beauté je ne sais quelle perception, plus délicate et plus affinée. Il efface ainsi les distinctions qui séparent l'âme de l'artiste, de celle d'un poète ou d'un romancier idéaliste. « Peintre est un mot synonyme de versificateur. Nous appelons grand peintre celui, qui excelle à se servir, avec précision et vigueur, du langage des lignes; grand versificateur, celui qui excelle à se servir avec précision et vigueur du langage des mots. » Grand

poète » serait donc un mot rigoureusement applicable aux deux et dans le même sens ». Les œuvres du poète ou de l'artiste exigent les mêmes dons; elles devront leur succès aux mêmes qualités. Un tableau soulèvera l'admiration des contemporains, non par le charme des couleurs, mais par la vigueur des pensées qu'elles expriment : « Le meilleur tableau est celui qui renferme le plus d'idées et les idées les plus hautes.... Les plus hautes idées sont celles qui tiennent le moins à la forme qui les revêt, et la dignité d'un tableau s'élève exactement dans la même mesure, où les conceptions, qu'il traduit en images, sont indépendantes de la langue des images. » Prenons par exemple le « chien du berger » de Landseer. La pression intime de la poitrine du chien contre le bois du cercueil, l'enlacement convulsif des pattes, le laissez-aller complet de la tête immobile sur le pli de la couverture, le calme et la tristesse de la chambre, les lunettes marquant la place, où la Bible a été fermée la dernière fois, « tout cela ce sont des idées, et des idées qui séparent immédiatement ce tableau de vingt autres de même mérite. Il fait de son auteur l'homme d'une pensée ¹ ». Mais si le grand artiste doit être avant tout l'homme d'une pensée, il s'en suivrait que la création de l'œuvre d'art, comme celle d'une œuvre intellectuelle, devrait être essentiellement consciente, méthodique et volontaire. Tout proteste contre une pareille affirmation. Les grands peintres « ne savent pas comment et pourquoi ils font telle chose. Ils n'ont pas de règles, ne peuvent les comprendre, ne savent même pas, dans ce qu'ils font, ce qui est bien ou ce qui est mal ». « La vision se présente aux yeux de l'artiste dans un ordre choisi, choisi pour lui, non par lui ». « Tout effort pour faire quelque chose de semblable, en se conformant

1. *Modern Painters*, vol. I, chap. II, première section, première partie.

à une loi ou en faisant appel à sa pensée, tout effort pour compléter ou corriger le premier jet d'une vision n'est pas de l'invention. Au contraire, c'est ignorer et combattre l'invention¹. » L'auteur qui résume, en des formules aussi heureuses, les objections que soulève une conception intellectuelle de l'artiste, n'est autre que Ruskin.

Il nous fournit lui-même le levier nécessaire, pour renverser les murs de l'édifice de ses idées qui, déjà ébranlé par tant de fissures, s'écroule comme un château de cartes.

Mais de ce gigantesque effort, tenté pour élever l'influence de l'art, élargir son domaine, ne reste-t-il que l'honneur de l'avoir conçu, la gloire de l'avoir tenté? Non; trois choses survivent : une influence profonde exercée sur le peuple anglais, des pages d'une langue immortelle, enfin une morale de l'art. Nous verrons plus tard que si on découvre, dans son souci d'agir sur ses compatriotes, l'explication des erreurs de Ruskin, on trouve aussi dans son style toutes sortes de raisons pour les oublier. Mais nous devons terminer cette longue étude des idées artistiques, par une analyse des pages qu'il a consacrées à la morale de l'art, heureux de n'avoir plus à critiquer, de pouvoir enfin applaudir et admirer.

§ III

Un jour, dans une conférence, J. Ruskin résumait dans une période lyrique sa conception de l'art : « Artistes, choisissez avec courage et conscience, car d'une manière ou d'une autre, ce choix doit être fait. Sur le côté sombre et dangereux du chemin, se trouve l'orgueil qui aime à s'admirer, l'indolence qui s'appuie sur des formules

1. *Modern Painters*, chap. vii, passim, partie IV, vol. III. Autre ex. : *Verona*, p. 42.

inconstatées, l'ignorance qui méprise ce qu'il y a de plus beau parmi les créatures de Dieu, la médiocrité qui nie ce qu'il y a de plus merveilleux dans son œuvre. C'est une vie toute de monotonie pour vos âmes, toute d'erreurs pour les âmes d'autrui. De l'autre côté du chemin, s'offre à votre choix la vie de l'esprit couronné, marchant comme une lumière dans la création, découvrant toujours, éclairant toujours, gagnant chaque jour en force, et cependant courbé à chaque instant plus bas dans une profonde humilité, sûr d'être juste dans ses visées, irrésistible dans ses progrès, heureux dans ce qu'il a fait, avec confiance, plus heureux encore de jour en jour dans ce qu'il peut espérer avec autant de confiance, plus heureux encore au déclin de la vie, quand la main droite commence à oublier son habileté, de se rappeler qu'il n'y a pas eu une touche du ciseau ou du crayon qu'il maniait, qui n'ait ajouté aux connaissances ou ravivé le bonheur de l'humanité¹. » Si de cette éloquente et poétique opposition de deux conceptions rivales de l'art, nous écartons tout ce qui pourrait rappeler des idées que nous venons de combattre, il reste un précepte général, qui domine la morale de l'art

Nous n'admettons pas un instant qu'il soit exact de définir l'art « la recherche des vérités particulières, qui révèlent la beauté. » Nous maintenons qu'il y a, entre la science et l'art, une différence non de degrés, mais de nature, mais nous croyons cependant, avec Ruskin, que tout grand art est expressif. L'art exprime les vérités du sentiment, traduit ce reflet que prennent les phénomènes du monde extérieur, les faits historiques, les préoccupations de notre intelligence, quand elles passent à travers les ondes vibrantes de notre sensibilité. C'est dans cette transformation de choses, des souvenirs et des

1. *Two paths*, p. 53.

idées par la sensibilité, que réside la beauté. Est beau tout ce qui, dans la nature et dans l'art, stimule notre vie sensible sous ses trois formes : physique, intellectuelle et morale. Il est donc possible, et c'est ce que Ruskin n'a point vu, même avec une théorie subjective, de ne pas limiter le rôle de l'art à la création de formes, de couleurs ou de sons, mais de concevoir plusieurs degrés successifs ¹, et de placer au sommet de cette pyramide l'œuvre expressive, celle qui ébranle notre sensibilité assez fortement, pour charmer notre être tout entier.

A maintes reprises et avec raison, J. Ruskin condamna la théorie de l'art pour l'art ². Il montra avec force arguments historiques, qu'elle reparait toujours au crépuscule de la vie des nations, quand les peintres ou sculpteurs s'engourdissent, dans l'inertie des formules consacrées et l'immoralité des sociétés corrompues. Il a dit et redit ce que tout le monde sent, ce que peu d'hommes osent proclamer tout haut, qu'elle n'était jamais soutenue que par des artistes désireux de masquer ou le vide de leur pensées ou l'obscurité de leurs conceptions. Une pareille doctrine diminue à la fois la valeur et le rôle de l'art : — sa valeur, puisqu'il devra son succès non pas aux sentiments inspirés, aux idées exprimées, mais à de simples sensations de forme, de son ou de couleur ; — son rôle puisqu'on lui ferme tout le domaine de l'intelligence, une partie de la sensibilité, pour ne lui laisser que le clavier des sensations. Le grand art est expressif, partant étroitement uni à la vie morale des individus et des nations. Et Ruskin examine d'abord l'influence qu'exerce sur l'œuvre créée

1. *Modern Painters*, Chap. II, *in fine*, partie IV, vol. III. Nous renvoyons à ce que nous avons déjà dit de cette expression morale, qui doit couronner l'édifice de l'œuvre d'art.

2. *Two paths*, p. 15.

la moralité de l'artiste et de la nation, puis les sentiments que devra surtout exprimer l'art contemporain.

I. Pour qu'un artiste puisse produire une de ces œuvres que les hommes vont revoir sans se lasser, écouter à nouveau sans se fatiguer, qu'ils citent comme l'expression supérieure de la beauté absolue, il faut que l'artiste sache aimer et juger, qu'il soit une âme et une conscience.

Il faut qu'il ait ces qualités d'élévation délicate, de tendresse profonde, qui créent, entre les hommes, des différences aussi grandes que les qualités les plus rares de l'intelligence. « La vulgarité, dit quelque part Ruskin, est la sécheresse du corps et du cœur ». Il en analyse les signes extérieurs et les conséquences intimes¹. Il montre que les créations nobles et vraies ne surgissent que dans une imagination délicate et affinée. « Le pouvoir de concevoir des caractères personnels, en tant qu'opposés aux caractères généraux, dépend de la pureté du cœur et des sentiments. Les hommes qui ne peuvent se débarrasser des éléments impurs n'inventent jamais des caractères, ils inventent seulement des symboles d'humanité commune² ». Les créations jaillissent trop du plus profond de notre être, pour ne pas en trahir les vulgarités et aussi les égoïsmes.

Le grand artiste est tout amour. Et Ruskin nous montre Turner enlevant un de ses tableaux au salon annuel, pour donner une place sur la cimaise, à un artiste de second ordre, remplaçant, par une teinte sombre, les tons d'or d'un couchant empourpré, dont l'éclat nuisait à deux portraits de Lawrence, voisins de son paysage. C'est le même Turner qui disait à la veuve d'un professeur de dessin son ami, venu pour acquitter

1. *Modern Painters*, Chap. VII, part. IX, vol. V.

2. *Fors Clavigera*, p. 236, II, L. XXXIV.

une dette : « Gardez cet argent, envoyez vos enfants à l'école et à l'église. » Ses parents ne l'avaient envoyé ni à l'une ni à l'autre ¹. C'est encore Gainsborough, dont l'un des amis s'écriait, avec désespoir, « qu'il ne haïssait personne ». C'est enfin Vélasquez, qui avait su garder intacte, à la cour de Philippe II, la générosité de son cœur ². L'amour de la beauté n'est en effet compatible qu'avec une rare puissance d'aimer ³. « Quoiqu'il puisse longtemps coexister avec des genres de vie par ailleurs immoraux, ce sentiment est en lui-même entièrement bienfaisant. Il est l'adversaire direct de l'envie, de l'avarice, des mesquineries de l'égoïsme et surtout de la cruauté. Cet amour périt, dès qu'on se laisse aller volontairement à ses vices, et les hommes, chez qui il a été particulièrement fort, ont toujours été pleins de compassion, amoureux de la justice » ⁴, soucieux du bonheur de l'humanité. Ils lui ont indiqué un des moyens de l'atteindre en lui apprenant à aimer le travail. Que les artistes qui aspirent à les imiter, mettent comme eux au service de leur tâche, « tout leur souffle et tous les nerfs de leur être, lui consacrent toutes leurs heures et épuisent toutes leurs facultés, et confient à la mort leurs pensées non réalisées ⁵ ». La mort, — il faut savoir écarter son ombre jusqu'à une distance incertaine, sans jamais pour cela la perdre de vue. C'est ici le dernier caractère des grands artistes. « L'inutilité de leurs services momentanés est exprimée dans un magnifique désespoir; et ils lèguent pour la joie d'autrui ce qui fut leur honneur, au moment où ils se couchent pour dormir, sans plus songer aux voix des hommes ⁶. »

1. *Lectures on architecture and Painting*, 177, 179.

2. *Two paths*, p. 76, 78.

3. Chap. IV, *in fine*, partie VIII, vol. V. *Modern Painters*.

4. *Lectures on art*, p. 107.

5. *Sesame and Lilies*, p. 184.

6. *Lectures on art*, p. 103.

Ces formes divines d'une sensibilité délicate ne suffiraient pas pour élever le peintre ou le sculpteur au-dessus du niveau des médiocrités : il faut encore qu'il soit une conscience.

Tous les sentiments peuvent être rendus, avec une exactitude mathématique, par des détails de lignes et de couleurs, non seulement les vertus et les vices définissables, mais les moindres ombres d'un caractère ou d'une passion humaine¹. Les grands peintres tracent un profil d'un seul trait sans jamais retoucher. Qu'on pense à la précision musculaire, à l'effort intellectuel demandé par ce coup de crayon. La tension du muscle et de la pensée dure des journées entières, non seulement sans fatigue, mais avec une joie visible. Demandez-vous, s'écrie Ruskin, si de pareilles qualités « sauraient se concilier avec un vice de l'âme, avec des angoisses mesquines, avec les morsures de la débauche avec les misères de la haine et du remords, avec une révolte consciente contre les lois de l'homme ou de Dieu ». Les vrais artistes sont ceux, qui, bien que capables des passions les plus fortes, se sont maîtrisés, rendus aussi calmes que ce lac, « encaissé, abrité par les monts, qui reflète chaque mouvement des nuages dans le ciel, chaque changement des ombres sur les collines, mais est lui-même immobile² ». Une fois que l'œuvre d'art est créée, elle reflète, développe et complète l'état moral d'où elle est sortie : « Vous ne pouvez pas par la peinture ou le chant vous transformer en honnêtes gens ; vous devez être d'honnêtes gens avant de peindre ou de chanter ; et alors la couleur ou le son complèteront ce qu'il y a de meilleur en vous³. »

Ce lien profond entre la beauté de l'œuvre d'art, et la

1. *Eléments of drawing*, p. 165.

2. *Lectures on art*, p. 80, 82.

3. *Lectures on art*, p. 93.

conscience morale de l'auteur, il importe de le proclamer sans cesse. Chaque fois que nous verrons un noble tableau ou une noble statue, nous pourrions conclure de la valeur véritable de la chose faite, à la valeur morale de l'âme qui l'a conçue¹.

« Heureux les hommes au cœur pur, car leurs corps verront la lumière des cieux, et ils connaîtront la volonté de Dieu² », s'écriait J. Ruskin, dans un de ces élans prophétiques qui lui étaient chers. Heureux, dirons-nous, les artistes à l'âme tendre et à la conscience forte, car ils vivront éternellement dans la mémoire des hommes.

II. De même qu'une toile ou un marbre reflète les qualités et les lacunes morales du peintre ou du sculpteur; de même l'art d'une nation n'est que « l'exposant de ses vertus sociales et politiques. »

Il ne peut y avoir d'art élevé, que chez des « âmes élevées, associées sous des lois appropriées à leur époque et aux circonstances ». Quelque grande que soit l'habileté d'un professeur de dessin, disait Ruskin, dans une de ces paraboles qu'il affectionnait, il n'apprendrait à ses élèves à dessiner, avec exactitude, les nénuphars de l'Isis, la rivière d'Oxford, que s'ils « recherchaient ensemble dans les lois qui règlent les industries les plus délicates, l'explication de celles qui règlent toutes les industries », et auxquelles les sociétés contemporaines devront se soumettre plus complètement³. Une organisation sociale se rapprochant sans cesse d'un idéal de justice plus grand, telle est la première condition d'un art national vigoureux; une moralité forte, voilà la seconde.

Il est impossible qu'une nation saine moralement

1. *Lectures on art*, p. 95.

2. *Eagle's nest*, p. 137.

3. *Lectures on art*, 33, 35.

n'ait pas à un certain degré le sens artistique. « Elle a toujours, au moins, l'art qui la fait vivre, l'agriculture ou la marine ». Prenez la population de la Hollande, de la Suisse ou du Danemark, et dans la décoration de leurs barques, dans la grâce de leurs coutumes, dans la poésie de leurs chaumières coquettes, vous verrez percer le goût artistique, cet index de la moralité. Il importe de ne pas se méprendre. Dans l'évolution d'un peuple, les arts sont simplement les exposants de chaque phase de son état moral. Ils n'exercent pas plus d'action sur sa carrière politique, que « l'éclat du ver luisant ne guide ses oscillations ». Il est vrai que leurs plus splendides créations jaillissent souvent, au moment même où les peuples courent le plus rapidement vers l'abîme. « Mais rechercher la cause de la catastrophe dans l'art qui les éclaire, c'est trouver l'explication de la cataracte dans les reflets de ses arcs-en-ciel¹ ».

Cette union intime de l'art d'un peuple et de sa moralité, tient à deux causes. De même qu'un sculpteur ou un peintre ne peut évoquer, dans son imagination, que des images marquées des caractères bons ou mauvais de son âme; de même une nation n'aime dans les œuvres de ses artistes, que ce qui répond à ses préoccupations, flatte ses défauts ou encourage ses qualités. L'art n'est pas un livre facile à lire, il faut posséder tous les sentiments moraux, dont on veut déchiffrer l'expression. « Nul ne peut lire des témoignages de travail, qui n'est lui-même laborieux, car il ne sent pas ce que le travail coûte. Nul ne peut lire des témoignages de vraie passion, s'il n'est passionné; de délicatesse, s'il n'est délicat². » Pour qu'une œuvre d'art soit admirée de la foule, il est nécessaire qu'il y ait union complète entre

1. *Lectures on art*, 97, 97, 99. *Crown of wild olive* p. 77.

2. *Lectures on art*, p. 88.

l'âme de l'artiste, au moment où il a conçu son œuvre et l'âme du public, à l'instant où il l'admire. Il faut que le peuple soit capable de revivre les sentiments éprouvés par l'artiste. Il faut que l'artiste ait une imagination assez forte, soit assez « peuple », pour vibrer aux mêmes impressions qui font tressaillir les masses populaires. Le sculpteur, l'architecte ou le peintre — et c'est ce qui explique la concordance entre l'état moral d'une nation et son art —, sont, ou plutôt doivent être, le type parfait de la race à laquelle ils appartiennent.

Nul ne doit connaître, mieux que l'artiste, les sculptures et les moulures de l'âme nationale. Il en sera le symbole. Tous les artistes qui ont essayé de prendre, ou qui, manquant d'originalité, ont été influencés par les caractères d'autres temps et d'autres pays — sont immédiatement, quel que fût originairement leur talent, tombés au dernier rang. « Ils ont perdu les droits bénis de leur naissance, perdu leur pouvoir sur le cœur humain, perdu toute occasion d'instruire et de faire le bien. Tout ce qui est grand et émouvant doit porter le cachet du sol natal¹ ». L'artiste résume, dans ses œuvres et son tempérament, les traits distinctifs de sa race. L'art, la forme la plus sociale de l'activité humaine, est le reflet de la moralité d'une nation.

Une conclusion s'impose. La passion de la beauté n'élèvera pas l'âme, naturellement vulgaire et immorale, d'un sculpteur ou d'un peintre. Un artiste éminent ne pourra réveiller une nation de la léthargie, où elle est endormie.

Au lieu de s'attaquer aux effets, il est nécessaire de combattre les causes, de redonner à l'artiste un sens moral droit, à la nation, une conscience ferme. L'art

1. *Modern Painters*, § 37, chap. vii, deuxième partie, vol. I. *Val d'Arno*, p. 107. *Lectures on art*, p. 235.

contemporain anglais, traverse une crise terrible. Il est inutile de s'en prendre aux peintres et aux architectes, il faut s'adresser au pays, améliorer l'organisation sociale, combattre les vices. « Nous pourrons avoir, de nouveau, la splendeur de l'art. Avec l'art, nous pourrons honorer et célébrer Celui qui nous a faits, développer la beauté et la vertu de tous ceux qu'il a créés. Mais seulement après que nous nous serons efforcés avec tout notre cœur, de purifier le temple du corps et de l'âme, dans chaque enfant, qui n'a pas de toit pour protéger sa tête contre le froid, de murs, pour défendre son âme contre la corruption, dans notre belle Angleterre¹ ». Une fois que l'aurore de la renaissance morale se sera levée à l'horizon, l'armée des sculpteurs, des peintres, des graveurs, des architectes viendra à son tour continuer le bon combat. Ce n'est point elle qui sonnera l'apparition des temps nouveaux. Elle ne peut que transformer l'aurore, en une éclatante et radieuse journée.

III. L'art cependant hâterait l'éclosion de l'idéalisme attendu, s'il cherchait une nouvelle source d'inspirations. On ne peut exiger des peintres ou des sculpteurs qu'ils travaillent à faire connaître les articles d'un dogme précis; mais on doit leur demander d'exprimer dans leurs œuvres certains sentiments. « Puissent les écoliers de l'Angleterre », s'écriait Ruskin à la fin de sa première année de cours à Oxford, « se résoudre à enseigner avec le pouvoir silencieux des arts. Puissent quelques-uns d'entre vous en apprendre les procédés et s'en servir, pour que les tableaux nouveaux ne soient plus des énigmes, mais l'enseignement clair des choses qui ne peuvent être autrement enseignées; — ni des visions enfiévrées ou fragmentaires, mais des visions pleines de la lumière intime de l'imagination maîtrisée, qui ne

1. *Lectures on art*, p. 77, 78, *id.*, *A. Florentina*, p. 271.

seront plus tachées ou affaiblies par la passion du mal, mais toutes étincelantes de la force et de la chasteté de l'amour humain; qui ne déguiseront plus, ou ne dégraderont plus l'œuvre de Dieu dans les cieux, mais témoigneront de l'action de Dieu sur les hommes, de ses promenades avec eux, sans colère, dans les jardins de la terre¹ ». Sentiment religieux, amour passionné de la nature, sens précis de la solidarité humaine, — tels sont les trois sentiments qui devraient animer les œuvres d'art contemporaines. A maintes reprises², dans la dernière période de sa vie, Ruskin revient sur le sentiment de fraternité. « Ce que vous devriez avoir, dit-il aux artistes, devant les yeux, et dans votre cœur, — et si vous ne l'avez pas, vous ne pouvez rien voir, ni aimer avec vérité — c'est la vie humaine de votre race, comprise dans son histoire et admirée dans sa présence³ ». L'amour du peuple voilà une source d'inspirations nouvelles pour l'art, un moyen d'apaiser les haines sociales qui assombrissent encore le crépuscule du siècle qui s'éteint.

C'est à la même conclusion, qu'arrivait Tolstoï, quelques années plus tard. Tout séparait le grand seigneur russe et le bourgeois de l'austère Écosse : leurs vies, leurs caractères et leurs idées. L'un, officier célèbre et mondain recherché, après plusieurs crises morales, s'enferma avec ses livres et ses enfants, loin des villes et de la civilisation, au milieu des steppes de la barbare Russie. L'autre, poète précoce et étudiant timide, après avoir lu, la plume à la main, et voyagé, le crayon dans les doigts, se mêla étroitement aux passions et aux luttes qui divisaient son pays, parcourut l'Angleterre, enseignant et prêchant, pénétra de ses idées des géné-

1. *Lectures on art*, p. 236.

2. *Lectures on art*, p. 132, *Aratra Pentelici*, p. 158.

3. *Eagle's nest*, p. 111.

rations entières d'étudiants et ne quitta les villes pour se retirer au milieu des collines et sur le bord des lacs, que lorsqu'il sentit que sa tâche était terminée et ses forces épuisées. L'un est un littérateur slave qui, après avoir passé des excès d'une sensibilité passionnée aux extases d'une imagination mystique, s'est complu dans des analyses personnelles, en a fait le sujet de ses romans et ne nous a point laissé de théories systématiques. L'autre est un moraliste anglais, qui, sans goût pour les études subjectives et les rêveries inutiles, toujours maître de ses sentiments et de ses idées, a évolué régulièrement, sans se départir de sa sérénité, et nous a donné des études d'art, des traités d'économie politique et des essais de morale pratique. L'un, hostile à toute idée de direction, a vu dans une lutte contre le christianisme moderne et dans une sorte de néo-Judaïsme, la solution à la crise religieuse, dans la guerre contre l'autorité sous toutes ses formes, et dans un individualisme anarchique, le remède à la crise sociale que traverse l'humanité. L'autre, au courant de la complexité des problèmes économiques et politiques, convaincu de l'utilité et de l'efficacité des influences directrices, a cru trouver, dans un christianisme unifié et, dans une réorganisation socialiste, des moyens pour mettre un terme aux troubles religieux et sociaux du temps présent. Malgré ces différences, Tolstoï, entraîné dans le même mouvement idéaliste, gagné aux mêmes idées de rénovation morale que Ruskin, continuait l'œuvre de l'auteur des *Peintres modernes*, quand il écrivait ces lignes : « L'art doit rendre les sentiments de fraternité et d'amour, ressentis aujourd'hui seulement par une élite, habituels à tous... La mission de l'art à notre époque est de faire passer du domaine de la raison dans celui du sentiment, cette vérité, que le bonheur des hommes est l'union, et de

faire régner à la place de la violence, le royaume de Dieu, c'est-à-dire l'amour qui est pour nous le but suprême de la vie¹ ». Ces deux esprits adressaient, au déclin de leur siècle, dans deux langues différentes, un appel identique aux artistes leurs contemporains.

C'est là d'ailleurs le seul trait commun de leurs théories artistiques. Tolstoï voulait trouver dans l'art un levier de plus, pour hâter la renaissance morale et sociale de l'humanité. De cette idée, il a déduit, avec logique, toutes les conséquences. L'art, n'est point comme le disaient les métaphysiciens, la révélation d'une idée divine de la Beauté de Dieu; ni comme l'affirment les physiologistes, un jeu, dans lequel l'homme dépense son excédent d'activité, ni comme on le dit plus souvent, le langage de notre sensibilité. « L'art constitue un moyen de communion entre les hommes, s'unissant par les mêmes sentiments² ». L'émotion artistique consiste dans la création d'un lien entre l'âme de l'artiste et celle du spectateur, dans la contagion des sentiments exprimés. Cette contagion varie avec leur nouveauté et leur originalité, avec la netteté et la sincérité de leur expression³. Soutenir que la beauté est le but de l'art, c'est transporter la question sur un terrain complètement étranger, sur le domaine de la métaphysique, de la psychologie ou de la physiologie; c'est décider que « tout ce que peut faire l'art des nations, qui ont vécu dix-neuf siècles de vie chrétienne, est de choisir pour idéal celui qu'avait, il y a deux mille ans, un petit peuple mi-barbare, qui modelait fort bien le corps humain et construisait des édifices agréables à la vue⁴ ».

1. *Qu'est-ce que l'art*, p. 322. Dans son résumé des théories artistiques, Tolstoï ne cite pas Ruskin, qu'il connaissait parfaitement, puisqu'il l'a jugé et admiré (*Igdrasil*, I).

2. p. 89.

3. P. 244.

4. P. 79, 115.

Tolstoï, parti d'un principe rigoureux, le suivait jusqu'au bout. Ruskin ne pouvait avoir ni la même précision logique, ni le même courage farouche.

Partagé entre les enthousiasmes de son imagination d'artiste, et les tendances de son âme de moraliste, il crut, lui aussi, qu'il était nécessaire, dans l'intérêt de l'humanité, de subordonner l'art à la morale. Il n'était pas assez philosophe pour concilier le beau et le bien. Il ne fut pas assez ferme pour persévérer, chaque jour, sans arrêt et sans hésitation, dans la voie droite et rude qu'il s'était tracée.

De là ces obscurités qu'on doit pardonner, ces contradictions qu'il faut oublier. Les lacunes de son œuvre, il ne les connut jamais. Avant que sa pensée le quittât, il put souvent contempler avec joie la rangée de ses ouvrages au-dessus de sa tête, dans le cabinet de Brantwood, convaincu qu'il avait concilié les nécessités de son temps avec les besoins de l'âme humaine, réalisé la tâche tracée, rivé les uns aux autres le beau, le vrai, le bien. Qui sait si dans ses rares moments de lucidité, en feuilletant d'une main affaiblie les dessins de Turner, il ne murmurait pas, par instants, ce sublime acte de foi : « Je crois en Dieu, en « Turner et en le Tintoret ¹ ». Je crois en leurs disciples et en leurs apôtres. Je crois en la sainteté de l'esprit et en la vérité de l'art, un et indivisible. Je crois, que cet art est de source divine et qu'il vit, dans le cœur de tous les hommes, illuminés par la lumière céleste. Je crois en un jugement dernier où seront condamnés à des peines terribles, ceux qui en ce monde, auront osé trafiquer de l'art sublime et chaste, tous ceux qui l'auront souillé et dégradé par la bassesse de leurs sentiments, par leur vile convoitise, pour les jouissances matérielles.

1. Dans le texte il y a « en Mozart et en Beethoven ».

Je crois qu'en revanche, les disciples du grand art seront glorifiés et qu'enveloppés d'un céleste tissu de rayons, de parfums, et d'accords mélodieux, ils retourneront se perdre pour l'Éternité, au sein de la divine source de toute *beauté*¹ ».

1. Dans le texte « *harmonie* ». R. Wagner, *Bulletin pour l'action morale*, 1896, p. 416.

CHAPITRE VII

La Bible de l'économie politique.

L'union intime, que Ruskin a maintenue, dans tous ses livres d'art, entre les idées esthétiques, morales et sociales, devait l'amener à étudier les questions sociales contemporaines. — C'est, dans ses travaux artistiques, qu'apparaît l'idée maîtresse de son Économie Politique : la conception paternelle du rôle de l'État.

I. — Les préceptes économiques ; leurs contradictions et leur idéalisme. — Ruskin attachait une grande importance à ses travaux d'Économie Politique. — Ses espérances ne se sont pas réalisées. — Abus des formules imagées et d'une terminologie spéciale. — Absence de tout esprit scientifique.

I. — CRITIQUE DES THÉORIES DE L'ÉCOLE DE MANCHESTER. — But et mobile de ses attaques : il reproche à l'École de Manchester, de ne tenir aucun compte de la morale. — Il critique la conception de l'homme-besoin. — Le but de l'activité de cet homme type est la richesse. — Les deux lois, d'après lesquelles s'épanouit cette activité, sont les lois de l'offre et de la demande ; la loi de la concurrence. Ruskin s'efforce de prouver que ces lois n'en sont pas. — Il reproche à l'Économie Politique classique de ne pas répondre à son nom et de ne pas donner de solution aux questions sociales. — La part de vérité que renferment ces critiques.

II. — ESSAI DE CONSTRUCTION THÉORIQUE. — Conception générale de l'Économie Politique : c'est un art social, dont les efforts doivent tendre à obtenir de la nation, comme de l'individu, la la plus grande somme de moralité possible. Trois divisions.

A. — De la richesse ou le problème de la valeur. — 1° La valeur. — Définition. — Énumération des objets de valeur. — Son caractère ; elle est intrinsèque, c'est-à-dire objective. — A quelles conditions elle devient effective ou réelle. — 2° Théories complémentaires. — De la richesse. — Du capital national et indi-

- viduel. — 3° Conclusion critique. — L'analyse de la richesse est admissible. — Celle de la valeur ne l'est pas : abus de *l'a priori* et des contradictions. — Un mot de la théorie du coût et du prix.
- B. — De l'argent ou le problème du commerce. — Comment sa théorie sur la valeur influe sur ses théories de la monnaie et de l'échange, les deux subdivisions du problème du commerce. — 1° De la monnaie. — Critique de la théorie courante. — Théorie nouvelle de la monnaie : elle n'est point un objet de valeur, mais une simple créance. — Deux conséquences : — I. Le but de la production est la consommation. — Critique de l'épargne. — II. Condamnation de l'intérêt. — Réfutation. — 2° De l'échange. — Deux idées : I. De morale sociale. Dans l'échange moderne on cherche toujours à duper son prochain ; qu'il devrait y avoir avantage réciproque. — II. De science économique. — D'accord avec les physiocrates, Ruskin soutient que de l'échange peut naître un avantage, mais jamais un gain. — Deux nouvelles preuves de l'inexactitude de sa notion de la valeur.
- C. — Des riches ou les problèmes sociaux. — Après avoir défini la richesse, sous ses diverses formes, il faut en étudier les possesseurs. — 1° Plan général des questions que devrait étudier l'Économiste. — Ruskin déclare ne pouvoir le suivre. — 2° Le problème des salaires. — Caractère social de la richesse. — Conception du salariat et du travail humain. — Double conséquence : — I. Règles morales de son emploi. — II. Règles morales de son son salaire. — La loi de la concurrence ne saurait les fournir. — Obstacles à la fixité des salaires. — Essai pour les fixer. — Réfutation. — La participation aux bénéfices. — III. Le problème de la division du travail et du machinisme. — Qu'il y a une légende à détruire. — Les reproches au machinisme. — Transformation et restriction du rôle de la main-d'œuvre. — Réformes projetées. — Réfutation. — Conclusion : Ce qui explique l'échec de Ruskin : ni plan, ni méthode.
- II §. — Ses préceptes économiques. — Leurs applications contradictoires et idéalistes. — L'opportunisme de Ruskin. — Les deux principes. — Négation de la liberté et négation de l'égalité. — Les trois divisions du sujet.
- A. — Organisation du travail pour limiter la concurrence. — 1° Restreindre ses effets sur les hommes en chargeant l'État de veiller sur les malades et les vieillards. — 2° Restreindre ses effets sur la valeur et le prix des biens en créant des manufactures nationales et en établissant les coopérations. — 3° Restreindre le jeu de la concurrence en confiant à l'État tous les services d'utilité publique.
- B. — Législation. — Elle aura pour but d'accroître le développement moral. — 1° Du droit de faire des lois impératives. — 2° Trois branches de lois. — Elles embrassent l'activité humaine tout entière.
- C. — Administration. — Un pas de plus dans l'idéalisme. —

Complexité de l'administration que nécessitent cette législation et cette organisation du travail. — Double explication de l'échec de cet essai de construction pratique. — Influence de Carlyle et de Platon. — Incertitudes et flottements, expliqués par la contradiction fondamentale des théories de Ruskin.

- D. — Le Rêve. — Il est inspiré par les sentiments de sincère pitié et de profonde angoisse, causée par la vue des misères sociales. — Des beautés et des lacunes de ce rêve.

III §. — **Ses préceptes moraux : leur beauté.** — De l'importance des réformes morales; les deux articles qui dominent le code de morale sociale de Ruskin : acte de foi en l'action individuelle et en l'influence du christianisme.

- A. — Rapports des classes. — 1° Devoirs de l'élite. — L'élite intellectuelle et la ploutocratie. — De la conception de la fortune et de l'art de dépenser. — Devoirs du commerçant. — Devoirs du patron. — Pourquoi il faut avoir pitié de l'ouvrier. — Qu'on lui doit plus que du pain. — 2° Devoirs de la masse. — Savoir obéir et savoir travailler.

- B. — Rapports des sexes. — Explication de l'influence exercée par Ruskin sur les femmes anglaises. 1° Sa conception de la femme, il n'est pas féministe. — 2° Rôle des femmes au foyer; l'amour; la maternité. — 3° Rôle des femmes dans l'État. — Importance de la moralité des femmes dans une société.

- C. — Rapports des générations ou de l'éducation. — Une réforme dans les mœurs nécessite avant tout une réforme dans l'éducation. — 1° Objections à l'enseignement moderne. — Il met l'instruction au-dessus de l'éducation. — Son esprit matérialiste. — Sa méthode : la concurrence appliquées à l'éducation. — 2° L'éducation nouvelle. — Rôle prépondérant donné à l'éducation. — Son esprit : l'éducation est avant tout morale. Développement de la sensibilité par les sentiments du respect et de la pitié. — Culte de la vérité. — Conception de la vie. — Sa méthode : place prépondérante donnée à la formation morale de l'enfant. — La conception de l'école. — L'organisation du travail. — Le plan d'études. — 3° De l'utilité de l'éducation morale. — Conclusion générale.

Les pages, que J. Ruskin a consacrées à l'étude de l'Économie politique, ne forment pas une partie distincte de son œuvre. Sa vie ne se sépare pas en deux périodes différentes. Il n'y a pas eu de révolution dans ses idées, mais une simple évolution.

Le critique qui proclame l'influence profonde exercée par la moralité d'un peuple sur son art, et s'écrie : « Il n'y a pas eu jusqu'ici d'exemple d'un peuple, réussissant

dans les nobles arts, et cependant chez qui les jeunes gens étaient frivoles, les vierges faussement religieuses, les hommes esclaves de l'or, les mères esclaves de la vanité. De tout le marbre des collines de Luino jamais une pareille nation ne pourrait former une statue, digne de se dessiner avec fierté, sur les fonds des cieux¹ » ; le prophète passionné, qui montre le lien intime qui unit l'organisation sociale d'un peuple et son art, en s'écriant : « Les Grecs adorèrent la sagesse et construisirent le Parthénon, ce temple de la Vierge. Les hommes du moyen âge adorèrent la consolation et construisirent, aussi, un temple de la Vierge, mais dédié à Notre-Dame du Salut. Les hommes de la Renaissance adorèrent une beauté spéciale et construisirent Versailles et le Vatican. Dites-moi, maintenant, ce que vous adorez, et ce que vous bâtissez?... Vos remblais de chemin de fer plus grands que les murs de Babylone, vos gares plus grandes que le temple d'Éphèse, et innombrables, vos cheminées d'usines, plus puissantes et plus aimées que les flèches des cathédrales, tout cela est construit pour votre grande déesse *Gagne-des-Écus*. Elle a inspiré et continuera à inspirer votre architecture tant que vous l'adorerez² » — ce critique, ce prophète différaient bien peu du professeur, qui prêchait à travers l'Angleterre, par la plume et par la parole, ce qu'il croyait être l'idéal social de demain.

Les préoccupations économiques, nous les avons vu naître, se préciser, se développer³, dans l'évolution de ses travaux artistiques. Nous avons montré, nous n'y reviendrons pas, combien était sincère cet avènement : « Nés, non pas du désir d'expliquer les principes de l'art mais écrits simplement pour défendre un peintre déterminé,

1. *Aratra Pentelici*, p. 68.

2. *Crown*, p. 97.

3. Chap. II § 1.

mes ouvrages artistiques ont toujours été colorés et même continuellement transformés, quant à la forme, déchirés, par des digressions sociales, qui avaient pour moi dix fois plus d'intérêt que ce travail, que j'avais été obligé d'entreprendre ¹ ».

Nous voudrions insister à nouveau sur ce fait, que l'idée maîtresse de l'économie politique de Ruskin, sa conception du rôle paternel de l'État, se trouve dans des conférences sur l'art, prononcées en 1857 à Manchester. Il essayait d'appliquer aux richesses artistiques, les idées générales de découverte, d'utilisation, d'accumulation, et de distribution des richesses économiques.

Dans chaque ville se trouvera une école d'essai, où seront mis à l'épreuve les enfants qui se croient des aptitudes. L'État fournira à ceux, qui révéleront des qualités rares, un emploi commode, pour qu'ils n'aient pas à user leurs forces, dans la bataille de la vie. On créera ensuite deux dernières étapes, — des concours pour stimuler les zèles —, des leçons d'éducation et de morale, pour faire, de chaque artiste, ce que les anglais appellent un *gentleman*, ce que nos aïeux appelaient « un honnête homme ». Ces quatre mesures, que doit prendre l'État, sont groupées par Ruskin, sous le nom de « découverte des richesses artistiques ² ». Demander à ces jeunes artistes un travail varié, facile, durable par sa valeur et les matériaux employés : dans ce but, créer une manufacture nationale de papiers et de couleurs, ces préceptes résument « l'utilisation des richesses artistiques ³ ». Nous montrer comment il faut les amasser dans des musées vastes et nombreux, les distribuer dans les demeures de chaque citoyen, pour faire participer l'art à l'influence

1. *Modern Painters*, chap. I, partie IX, vol. V.

2. *A Joy for ever*, 27, 28, 34, 33.

3. *Id.*, 38, 42, 44, 50.

réservée à la littérature; nous dire pour quoi il importe de créer une société nationale, chargée d'acheter et de distribuer les œuvres, c'est nous parler de l'« accumulation des richesses ¹ ». Soutenir qu'il faut limiter le prix des tableaux et des statues, pour forcer les artistes à produire davantage, et mettre leurs ouvrages à la portée des bourses modestes; montrer que les écoles, les salles de réunion de chaque corporation devraient être décorées; prouver l'utilité d'un conseil de métier, qui trouverait du travail aux sociétaires sans emploi, accaparerait, au nom de la corporation, les améliorations inventées par un des membres ², — c'est exposer les règles de la « distribution des richesses artistiques ».

Une idée générale relie entre elles ces théories particulières, où se révèle, une fois de plus, le goût de Ruskin pour les affirmations gratuites, et les constructions *a priori* : c'est la conception du rôle paternel de l'État. Il affirme que le libéralisme est une utopie dangereuse. Que deviendrait l'homme, s'il laissait à son activité, à celle d'autrui, une entière liberté? Pour qu'une vie soit saine, il faut qu'elle soit consacrée à labourer et à élaguer, à reprimander et à secourir, à gouverner et à punir. L'idée de liberté n'arrêtera donc point le législateur. « Toutes les fois qu'on peut faire une loi parfaitement équitable, sur n'importe quelle matière, ou même une loi qui entraîne plus d'applications justes qu'injustes », qu'elle soit libérale ou non, il ne faut pas hésiter à l'imposer ³. Et dans une superbe envolée lyrique, qui fait presque oublier la fausseté de la thèse soutenue, Ruskin s'écrie : « Plus nous avancerons dans notre science sociale, plus nous nous efforcerons de rendre notre gouvernement paternel, aussi bien que

1. *A Joy for ever*, p. 111, 124, 132, 139, 140.

2. *Id.*, p. 76, 108.

3. *Id.*, p. 20 et 153.

judiciaire, c'est-à-dire d'établir ces lois et ces autorités qui nous dirigeront dans nos occupations, nous protégeront contre nos folies, et nous aideront dans nos malheurs; un gouvernement qui punira la malhonnêteté, comme maintenant il punit le vol; qui montrera comment la discipline des masses peut arriver à aider les travaux de la paix, de même qu'elle a jusqu'ici resserré les nerfs des combats; un gouvernement, qui aura ses soldats de la charrue, aussi bien que ses soldats de l'épée, et qui distribuera avec plus de fierté les croix dorées de l'industrie, dorées comme les moissons blondes, qu'il n'accorde, aujourd'hui, les croix de bronze de l'honneur, rougies par l'écarlate du sang¹ ».

La Bible de l'Économie politique n'est donc que le complément de la Bible de l'art. En se consacrant tout entier aux questions sociales, quand vint la maturité, Ruskin ne faisait que donner une conclusion logique à des travaux d'esthétique, où il n'avait vu qu'un moyen d'étudier l'âme des générations disparues, et une arme pour rénover moralement l'Angleterre contemporaine. Bien plus, c'est dans ces théories artistiques, qu'il puisa l'idée maîtresse de ses conceptions sociales, et aussi le caractère général de son système économique. Il avait cru trouver dans la morale une solution aux problèmes de l'esthétique, il espère encore que la morale l'aidera à résoudre les questions angoissantes, qui se présentent chaque jour avec plus de netteté à l'esprit des hommes sincères, désireux de calmer les colères qui grondent et les scrupules de leurs consciences. Le succès des *Peintres modernes* était dû surtout à l'enthousiasme avec lequel Ruskin parlait de la beauté des nuages, ces voiles de la Divinité. De même, dans la seconde partie

1. *A Joy for ever*, p. 19.

de sa vie, son influence s'expliquera par « la netteté avec laquelle », il s'efforcera « de retracer les formes et la beauté d'une autre sorte de nuages, ces nuées éclatantes, dont il a été dit : « Quelle est votre vie? Elle est comme une vapeur, qui apparaît pour un instant, et s'évanouit ensuite¹. »

§ I

Ruskin, parlant un jour de ses travaux d'Économie politique, déclarait que, de tous ses ouvrages, c'était ce qu'il avait écrit de plus vrai dans le fond, et de plus judicieux dans la forme². Tel n'est point d'ordinaire l'avis des critiques et des lecteurs. Seuls quelques disciples enthousiastes ont osé affirmer que l'œuvre économique de Ruskin ne le cédait en rien à son œuvre artistique. Des apôtres du socialisme contemporain se sont plu à évoquer, dans des réunions publiques, l'image du professeur d'Oxford, millionnaire et aristocrate, qui, dans ses cours, abandonnait les problèmes de l'art, pour parler à ses auditeurs surpris, des lacunes de leur société et des devoirs de leur génération. Des lecteurs consciencieux feuilletèrent avec soin la douzaine de volumes, où Ruskin avait entassé pêle-mêle ses scrupules, ses critiques, ses rêves, et dans ce fatras discernèrent le scintillement d'une idée juste, et la flamme d'un sentiment élevé. Le public anglais qui n'a jamais partagé, et il a eu raison, l'enthousiasme délirant des disciples partiaux, ne chercha pas à comprendre, — et il eut tort —, la reconnaissance des socialistes convaincus, ni la curiosité des lettrés scrupuleux. Autant les travaux artistiques de Ruskin soulevèrent d'admira-

1. *Sesame*, p. 146.

2. *Unto*, préf., p. 9.

autant ses Essais d'économie politique provoquèrent des discussions acharnées. Aujourd'hui seulement, après que la poussière du combat s'est dissipée, il est possible d'affirmer que l'influence artistique exercée par J. Ruskin n'a eu d'égale que son influence sociale ¹.

Ce revirement subit de l'opinion publique anglaise, au moment même où l'auteur des *Peintres modernes* et l'éloquent défenseur du Préraphélisme était à l'apogée de sa gloire, ne s'explique pas uniquement par la nouveauté et le radicalisme des thèses soutenues, mais en grande partie par les lacunes de cette œuvre économique. Sur l'exposé des objections, comme sur l'analyse des théories, flotte le voile épais d'une mystérieuse obscurité. Ici l'abus d'une terminologie originale, la distinction des lois en « archic, meristic, critic », ou bien la confusion entre certains termes techniques, — par exemple entre les mots de valeur, utilité, richesse ², — gâtent l'exposé d'une thèse. Là, des images sans précision ne contribuent point à éclairer le récit d'un fait ou l'expression d'une idée. Nos yeux tombent parfois sur des formules comme celles-ci : « la première et essentielle question de toute Économie politique est : que faites-vous ? Fabriquez-vous des articles infernaux ou célestes, de la poudre ou du blé ³ ? », ou bien encore : « Le défi que la nature nous porte, est en un mot, le même que celui jeté par les Assyriens : « Je te donnerai deux mille chevaux, si tu peux leur donner des cavaliers. » L'allure de Bavaria, est fière pourvu que le Cid la monte. Mais malheur à nous, si nous prenons l'ombre dè la faculté, revêtue de son armure, pour la faculté elle-même ; car, c'est ainsi que toute procession malgré la

1. *Unto this Last* et *Munera*, parurent en 1860, 1863.

2. *Munera*, p. 137.

3. *Id.*, p. 28, 31.

4. *Fors*, II, L. XXIX, p. 108.

beauté de son appareil, conduit au tombeau ¹ » ; ou bien enfin, « un jour viendra, où les marchands de la nation seront ses vrais ministres d'échange, ses facteurs dans le double sens de porteurs et de gardiens, jetant entre toutes les terres les liens de francs et de fidèles rapports, et reconnaîtront comme grand maître de leur *guilde*, Hermès le héraut plutôt que Mercure le patron du gain ². » Quand passent devant nos yeux ces images étranges, nous éprouvons ce sentiment de surprise douloureuse, que cause toujours l'erreur d'un grand esprit. L'obscurité du style tient trop souvent à l'obscurité de l'idée. Si Ruskin avait conçu ses théories avec une égale clarté il les aurait exprimées en termes précis ; et en tous cas, il se serait, comme nous le verrons, moins contredit ³.

Ces défauts dans la conception et l'exposition de l'idée, nous les avons déjà signalés. Nous avons dit, tout ce que ses théories esthétiques auraient gagné en vérité, si elles avaient été conçues par une pensée moins concrète, capable d'abstraire avec plus de force, de déduire avec plus de sûreté. Les lacunes ne pouvaient qu'apparaître davantage, le jour où Ruskin s'prendrait de questions qui exigent, plus encore que l'esthétique, la clarté d'une méthode scientifique.

Sans doute dans quelques pages de *Munera Pulveris*, et d'*Unto this last*, on sent un effort réel, nous ne dirons pas pour argumenter, mais pour composer. Sauf ces rares tentatives, nous retrouvons les procédés *a priori*, les affirmations gratuites, le mépris pour les faits déjà signalés. Ruskin croyait porter sur son intelligence un

1. *Munera*, p. 32.

2. *Id.*, p. 198, autres exemples, dans *Munera*, p. 32, 34, 47, 88, 99, 109, 120, 124, 137, 146, 165, 169, 198.

3. *Unto*, p. 46. — *Elements of drawing*, 163. — *Old Road*, II, p. 214. — *A Joy*, p. 193. — *Unto*, p. 175. — *Time*, p. 92. — *Unto*, p. 168.

jugement flatteur lorsqu'il écrivait : « Les forces de ma pensée sont purement « mathématiques ». Elle ne saisit que les premiers principes, jamais les faits accidentels ¹ ».

Tandis que Ruskin ne tentait même pas de se corriger, le temps faisait son œuvre. Les défauts s'aggravaient. Au lieu de traités d'Économie politique, nous n'eûmes plus que des recueils de lettres, où il passait, sans pouvoir se maîtriser, d'un sujet à un autre, d'une analyse heureuse à une rêverie bizarre, d'une critique acerbe à une plaisanterie bouffonne, des élans d'un prophète biblique aux hallucinations d'une imagination affaiblie ².

Nous voudrions écarter le voile de ces obscurités, dont nous ne nions ni la gravité ni la tristesse, pour essayer de découvrir les idées justes et les sentiments élevés, que renferment ses attaques contre l'école de Manchester et ses efforts pour construire un art économique ³.

I

L'école de Manchester, pendant la première moitié du XIX^e siècle, avait déjà subi de nombreuses attaques.

Owen avait le premier commencé la lutte sur un terrain purement social. Le mouvement chartiste l'avait continué sur le domaine de la politique. Carlyle avait foudroyé les économistes de ses anathèmes. Maurice et Kingsley, ses disciples, venaient de fonder le socialisme chrétien. Ruskin lance contre les classiques de

1. *Time et Tide*, p. 44.

2. Dans *Time et Tide*, sur vingt-cinq lettres, quatre sont consacrées à nous parler des pantomimes de Covent-Garden, une à étudier les quatre théories possibles sur l'interprétation de la Bible, deux à analyser le pouvoir Satanique.

3. Les ouvrages d'Économie politique de J. Ruskin sont : *Unto this last* et *Munera pulveris*, 2 traités ; *Crown of Wild Olive* et *Sesame*. 2 recueils de conférences *Time et Tide Fors Clavigera*, 2 recueils de lettres. Des articles et des lettres ont été réunis dans *Arrows of the Chace* (2 vol.) ; *on the old Road* (2 vol.) ; *Ruskiniana* (4 vol.).

Manchester¹ une nouvelle armée d'adversaires, ceux qui condamnaient une doctrine, qui, partant d'une conception fautive de l'homme, n'organisent pas la société suivant des lois morales.

Précisons le but et le mobile de ces attaques. Ruskin s'en prend à Adam Smith, qu'il cite très rarement, à Ricardo, dont il parle plus souvent, et surtout à Stuart Mill, dont le nom revient sans cesse sous sa plume passionnée². — Comment expliquer cette hostilité acharnée, contre le fondateur du socialisme possibiliste ou Fabien? Les citations qu'il donne de Stuart Mill sont toujours prises dans la première édition de son traité, dans celle où il se donnait comme un économiste classique³. Qui sait si cette évolution progressive des idées de Stuart Mill ne heurtait pas le caractère de Ruskin, entier et ferme, dont la foi allait jusqu'à l'intolérance, les affirmations jusqu'à l'intransigeance? Qui sait enfin si, entre cette pensée vigoureuse d'un philosophe, épris de sa méthode scientifique et cette imagination fougueuse d'un rêveur amoureux d'idéal, il n'y avait pas un de ces abîmes, que ni la communauté d'études ni les efforts du temps ne sauraient combler?

L'opposition radicale des théories de l'école de Manchester et des idées économiques de J. Ruskin, éclatera avec précision, dès que nous analyserons *Unto this last* et *Munera Pulveris*. Mais avant, nous voudrions résumer les objections qu'il adresse à sa conception de l'homme, au but qu'elle donne à son activité, aux lois qu'elle impose à son épanouissement.

Pour donner à leurs préceptes un fondement en appa-

1. Sur tous ces points sur lesquels nous espérons bien revenir plus tard, consulter A. Métin. *Le socialisme anglais*.

2. *Unto*, XI, XIV, p. 87, 106, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 151, 156. *Munera pulveris*, I, 77. *Time*, 64, 140, 157, 185.

3. 1848.

rence inébranlable, — les économistes ont analysé l'homme. Ils se sont efforcés de dégager son activité de toutes les entraves que créaient les mœurs, les milieux, l'éducation et les traditions morales ou religieuses. Sans se demander si ces chaînes n'étaient pas ce qu'il y avait de plus durable, de plus vraiment humain en nous, ils les ont tranchées brusquement. Dès lors, sans craindre la gêne des cas particuliers, ou l'ennui des objections, ils purent analyser cette force vitale, la réduire à son essence primordiale : le besoin. Un être qui a des besoins, qui vit pour les satisfaire : tel est l'homme, dont l'Économie politique veut étudier les actions, telle est l'activité dont elle prétend découvrir les lois. Le procédé de raisonnement est donc bien simple. Les affections sociales et les principes moraux sont des éléments accidentels et subordonnés dans la nature humaine. Le besoin et la nécessité de le satisfaire sont au contraire des éléments permanents et constants. Éliminons ce qu'il y a de passager, d'incertain. Prenons l'être humain en tant que « machine à besoins », et voyons comment par l'achat et la vente, il pourra obtenir la plus grande somme de satisfactions possibles. Une fois les lois déterminées, chaque individu introduira, dans ses calculs, « autant de cet élément inconstant qu'il le désire ». — Cette méthode, remarque Ruskin, serait excellente, si les « accidents étaient de même nature que les forces, qu'on a commencé par examiner ». Voici un corps en mouvement, rien n'est plus simple et plus logique que d'étudier son mouvement, en supposant des conditions permanentes, et d'introduire, ensuite, dans le calcul, les causes de variation. Mais, il n'en est pas ainsi, dans les problèmes sociaux. Les éléments occasionnels ne sont pas de même essence que les éléments constants. Ce ne sont point des « complications mathématiques », qu'ils introduisent, mais des « combinaisons chimiques », qui

rendent inutiles nos connaissances antérieures. — Supposons qu'un professeur de gymnastique nous montre l'utilité qu'il y aurait à « rouler les enfants dans des boulettes, à les aplatir dans des gâteaux, à les allonger, en forme de câbles. » Une fois ces résultats obtenus, on essaierait de réintroduire le squelette, avec des résultats qui varieraient avec les constitutions. La méthode de raisonnement pourrait être admirable, les conclusions parfaitement logiques, mais cette science ne serait pas susceptible de la moindre application. C'est précisément là ce qu'a fait l'Économie politique classique. « Supposant, non pas que l'être humain n'a point de squelette, mais qu'il est uniquement un squelette, elle fonde une théorie ossifiante du progrès sur cette négation de l'âme. Après avoir expliqué quel est l'usage dernier, qu'on peut faire des os, après avoir construit un certain nombre de figures géométriques intéressantes avec des crânes et des humérus, elle montre, avec succès, l'inconvénient de la réapparition de l'âme au milieu de ces constructions corpusculaires. Je ne nie pas la vérité de cette théorie; je nie simplement qu'elle puisse trouver son application dans la phase actuelle du monde. »

Mais acceptons un instant ce point de départ, inexact, étroit et matérialiste. Suivons les Économistes, dans leur analyse de l'activité de l'homme-besoin. Nous retrouverons, nous dit Ruskin, les mêmes affirmations gratuites, les mêmes étroitesse voulues. La recherche de la richesse, la création d'un capital, voilà les deux étapes par lesquelles passe tout homme pour satisfaire ses besoins. Ces deux formules enveloppent une série de problèmes que les Économistes classiques sont incapables de résoudre.

Que signifie ce mot « Richesse » ? Stuart Mill, se con-

1. *Unto this last*, p. 1 à 4.

tentait, dans sa préface ¹, d'affirmer que chacun « a une notion suffisamment correcte pour son usage personnel de ce qu'on entend par là ». Ruskin avec raison, proteste, réfléchit et analyse.

Dans l'hiver de 1851, il se trouvait à Venise, lorsque, dans une de ses visites, il découvrit deux ou trois grandes toiles du Tintoret, que les boulets Autrichiens avaient réduites en lambeaux. Ces tableaux étaient, selon lui, les objets les plus précieux de la richesse Européenne, les productions les plus admirables de l'industrie humaine. Pendant que ces œuvres d'art étaient suspendues en loques souillées aux plafonds qu'elles ornaient autrefois, les magasins de la rue de Rivoli, pour satisfaire aux exigences du commerce, s'encombraient de gravures coloriées, représentant les danses modernes, parmi lesquelles le cancan tenait un rang éminent, qu'il n'a point perdu ². Et Ruskin, se retournant vers les Économistes, leur demande de lui expliquer comment l'humanité peut se méprendre d'une manière aussi étrange, préférer à des objets incomparables, des choses sans valeur. Les classiques lui répondent qu'ils ne sauraient classer parmi les richesses, les œuvres d'art. L'économiste, conclut leur adversaire, déclare qu'il ne peut juger de la valeur réelle de pareils objets. Mais s'il est incapable de définir « la valeur intrinsèque d'une œuvre d'art », il doit lui être également impossible de définir la valeur intrinsèque d'une poterie, d'un vitrail, de toute chose qui demande un effort de l'ingéniosité humaine. Et Ruskin décide que l'économie politique contemporaine n'a jamais « saisi la nature de la valeur intrinsèque » ³. La définition qu'elle nous donne de la

1. *Principles of polit. Econ.*, introd., p. 2.

2. *Munera pulveris*, p. X.

3. *Munera pulveris*, préf. p. 13, 14. *Fors Clavigera*, vol. I, L. I et II, *Arrows*, II, p. 57, III, p. 61.

valeur d'échange n'est ni plus complète ni plus claire. « La richesse consiste, nous dit Stuart-Mill dans tous les objets utiles ou agréables qui possèdent une valeur d'échange »¹. Donc, d'après lui, l'utile et l'agréable sont à la base de la notion de valeur et d'échange. Or la valeur économique n'est pas déterminée seulement par la nature de l'objet, mais aussi par le nombre de personnes qui peuvent et veulent s'en servir. Donc l'utilité d'une chose dépend de la faculté humaine qui lui correspond. De même le caractère agréable d'un bien n'est pas fixé seulement par l'attraction exercée, mais aussi par le nombre de personnes disposées à se laisser séduire. Le caractère agréable d'une chose dépend de la disposition humaine qui lui correspond. Il s'ensuit que l'économie politique, science de la richesse, doit être aussi la science des facultés et des dispositions humaines. Mais, dit Stuart-Mill², les considérations morales n'ont rien à faire avec l'économie politique; ce qui équivaut à dire que les considérations morales n'ont rien à faire avec les facultés et les dispositions humaines.

L'analyse qu'on nous donne du capital est aussi incomplète. Acquérir un capital, quoiqu'on en ait dit, n'est pas l'étape dernière de l'activité économique, mais un terme intermédiaire. « Le capital est cette matière qui produit des biens dérivés et secondaires. » Elle n'est donc vraiment capital, que quand elle donne naissance à des choses différentes d'elle-même. « C'est une racine qui ne remplit sa fonction vitale que lorsqu'elle produit autre chose qu'une racine, je veux dire le fruit. » Le fruit à son tour germera et prendra racine. Mais jamais le capital ne saurait aboutir directement et immédiate-

1. *Stuart Mill*, prélim. rem., p. 10.

2. *Id.*, III, 1, 2.

ment à la reproduction du capital. Voit-on « une racine donner naissance à une racine, un bulbe aboutir à un bulbe, jamais à une tulipe ». Prenons une dernière comparaison. Le capital est une charrue. Inutile s'il ne sert qu'à reproduire indéfiniment le type charrue, il se revêt d'une splendide beauté, quand, dans la terre brune, étincelant sous l'effort, il trace son sillon. L'économie politique ne nous parle que des bulbes et des charrues, jamais des tulipes et des sillons¹. Et cependant des tulipes se dégage le charme infini des couleurs et des parfums; dans les sillons germent les moissons de demain. L'analyse du capital a donc été faite d'une manière insuffisante, puisqu'on ne l'a envisagé que comme une réserve de richesses et non pas comme une source de biens dérivés et secondaires.

Les phénomènes que résument ces termes utilité, valeur, richesse, capital, embrassent l'être humain tout entier. Ceux-là pourront les condenser, dans des formules heureuses et dans des définitions claires, qui baseront leurs études sur une analyse complète de l'homme, et ne se refuseront pas à étudier ce qu'il y a de plus important et de plus beau en lui : l'âme.

C'est encore au nom de la morale, que Ruskin attaque les deux lois, par lesquelles l'économie politique prétend expliquer les manifestations de l'activité de l'homme : la loi particulière de l'offre et de la demande, et la loi générale de la concurrence.

Ruskin s'efforce de montrer que la première n'est ni infallible, ni immuable, ni objective. Rappelant un de ses souvenirs du siège de Paris, il commence par citer un cas où la loi de l'offre et de la demande n'aurait pas fonctionné. Puis il s'attaque aux définitions qu'on en donne, montre qu'il y a désaccord entre les économistes.

1. *Unto this last*, p. 144, 146.

Les uns veulent simplement dire que les prix sont réglés par le rapport de l'offre et de la demande, ce qui est partiellement vrai. Les autres vont plus loin, donnent à cette proportion je ne sais quel caractère sacro-saint, et refusent aux individus ou à l'État le droit et le pouvoir d'en limiter la portée. Axiome radicalement faux, s'écrie Ruskin¹. Le cours des eaux est rigoureusement fixé et cependant, « le ruisseau est tantôt un fléau, tantôt une bénédiction, cela dépend du travail de l'homme et de la pensée qui administre. » Pendant des siècles et des siècles, des parties du monde, dont la terre était fertile et le climat heureux, sont restées désertes, ravagées par leurs rivières. « Le ruisseau, qui aurait couru, arrosant doucement, de prairie en prairie, aurait purifié l'air, nourri l'homme et la bête, porté leurs fardeaux sur son sein », submergeait « la plaine, et empoisonnait le vent. Son souffle n'était que corruption, son œuvre que famine ». Il en est de même de la richesse. Elle « va où elle doit aller ». Aucune loi humaine ne peut arrêter son cours, mais elle peut le guider, de manière « à en faire l'eau de la vie ». Si on la laisse libre de couler à sa guise, elle deviendra ce qu'elle a été trop souvent, « la dernière et la plus mortelle des plaies nationales, l'eau de Marah, l'eau qui nourrit les racines de tout mal »². Et d'ailleurs, pour prétendre que le jeu de l'offre et de la demande échappe à l'action des lois humaines, il faudrait prouver qu'il ne subit point l'influence des volontés individuelles. Or il y a là un problème sujetif qui a toujours échappé aux analyses des économistes. La valeur d'échange de chaque bien offert ne dépend pas tant de la quantité de biens similaires sur le marché, que des caractères mêmes des acheteurs, c'est-à-dire de tous les éléments moraux dont est formé leur désir

1. *Munera*, préf. p. 17.

2. *Unto*, p. 74, 75.

d'acquérir tel ou tel objet¹. Dès qu'il s'agit de salaires, les restrictions imposées à cette prétendue loi de l'offre et de la demande, par son caractère subjectif, apparaissent avec plus de netteté encore. D'après les économistes, pour obtenir un service, il suffit d'offrir le prix déterminé par les offres et les demandes. Il en serait ainsi, répond Ruskin, si l'ouvrier était une machine actionnée par la vapeur dont on pût calculer la force. Mais il s'agit, au contraire, d'un instrument particulier, mu par l'âme. « La force de cet agent tout à fait spécial entre, comme inconnu, dans toutes les équations de l'économiste, sans qu'il s'en doute, et fausse chacun de leurs résultats ». La promesse du salaire ne fera pas fournir à cette étrange machine tout le travail qu'elle peut donner. Le point extrême ne sera atteint, « que quand la force motrice, la volonté, sera amenée à son maximum de pression, par le combustible qui lui est propre, par les affections »². La loi de l'offre et de la demande n'est ni infailible ni immuable parce qu'elle n'est pas et ne saurait être complètement objective.

La loi de la concurrence en est le complément nécessaire. Pour que la balance des achats et des ventes s'établisse, il faut qu'il y ait liberté de concours. Avant de critiquer, Ruskin commence par montrer qu'il est toute une branche de l'activité économique, où la concurrence illimitée ne saurait s'appliquer. Nous donnons à des domestiques les gages exactement nécessaires, pour qu'ils soient à leur aise. Le taux n'est nullement déterminé par la concurrence, mais simplement par la valeur que nous attachons à leurs services et le mérite qu'ils se reconnaissent. « Si je devais être ruiné demain, continue Ruskin, plusieurs, certainement, continueraient

1. *Unto*, p. 113.

2. *Id.*, p. 10.

à me servir pour rien. » Voici donc une hypothèse où le jeu de la concurrence ne fonctionne pas. Et cependant une loi vraie, hors de ma maison, devrait rester vraie, à l'intérieur de mon foyer. Dehors ou dedans, la glace fondra toujours à un degré¹. Les lois qui règlent les rapports des hommes entre eux ne sont point celles qui fixent les cours d'un objet fabriqué. Chacune d'elles a son domaine et ses caractères propres. Elles ne sauraient être confondues. S'il fallait même choisir entre elles, subordonner les unes aux autres, Ruskin n'hésiterait pas dans son choix. Il ne trouve pas à la loi de la concurrence des avantages économiques, et il lui reconnaît des inconvénients moraux. Sans doute, du concours d'acheteurs et de vendeurs résulte une baisse de prix; mais il faudrait montrer que cette baisse ne correspond pas à une diminution dans la valeur des objets fabriqués, que le bon marché n'est pas un piège tendu à la naïveté des ignorants². Et cependant cet avantage du consommateur aurait pu seul contrebalancer, en partie, les inconvénients moraux, qu'entraîne pour le producteur cette préoccupation constante de la concurrence. Si les membres des carrières libérales occupent, aux yeux du public, un rang plus élevé que le chef d'une maison de commerce, cela ne tient nullement à la supériorité de leurs facultés intellectuelles. A force de répéter que le devoir de l'acheteur était de marchander, l'intérêt du vendeur de duper, on a fini par considérer le marchand comme appartenant à un type « inférieur de la personnalité humaine »³. On répète couramment qu'il faut acheter au cours le plus bas et vendre au cours le plus élevé. Et cependant, s'écrie Ruskin, « acheter le meilleur marché possible? soit; mais qu'est-

1. *Munera pulveris*, préf. p. 17.

2. *Id.*, § 62, note.

3. *Unto*, p. 28, 29.

ce qui a fait baisser le cours? Le charbon peut ne pas être cher, au milieu de vos charpentes, après un feu. Les briques peuvent être bon marché, dans vos rues, après un tremblement de terre. Et cependant l'incendie, le tremblement de terre peuvent ne pas être, pour cela, des bienfaits nationaux. Vendre le plus cher possible? soit; mais qu'est-ce qui a fait monter le cours? Vous avez bien vendu votre pain aujourd'hui : était-ce à un mourant, qui a donné, pour cela, sa dernière pièce, et qui n'aura plus besoin de pain demain, où est-ce à un riche, qui, demain, achètera votre ferme, par dessus votre tête; ou est-ce à un soldat qui est sur le point de piller la banque où vous avez placé votre fortune? Rien de tout cela ne saurait vous être connu. Vous ne pouvez savoir qu'une chose : c'est si votre acte a été juste et honnête¹ ». Si les économistes avaient analysé ces questions de détail, impliquées dans ces problèmes de la concurrence, de l'offre de la demande, ils auraient compris qu'il n'y avait, pour l'activité humaine, d'autres lois immuables que celles de la morale. Au lieu d'écrire de longues pages sur la balance de achats et des ventes, ils auraient mieux fait de nous laisser un code clair des devoirs sociaux.

Au moment d'en réunir les divers éléments, ils auraient saisi, dans un éclair de lumière, la lacune énorme de leur œuvre. Ils auraient vu que le problème décisif de notre époque était la question des rapports entre patrons et ouvriers. Ils auraient compris que proclamer qu'il y a là un conflit d'intérêts, c'est peut-être constater un fait, ce n'est pas, en tout cas, en analyser les éléments, en discerner les causes, en donner les remèdes. Dans nombre de passages², J. Ruskin revient sur le silence voulu; et cet oubli devient, entre ses

1. *Unto*, p. 60, 61.

2. *Id.*, p. 8, 9. *Munera*, préf. p. 20.

main, une dernière arme contre l'école de Manchester.

Les objections qu'il adressait aux économistes classiques, à leur conception de l'homme, à leur analyse de la richesse et de la valeur, aux lois de l'offre et de la demande, de la concurrence, ne paraîtront pas décisives aux lecteurs de ces pages. Rien ne diminue davantage un argument que de l'exprimer sous une forme concrète, sous le voile d'une anecdote ou d'un souvenir. J. Ruskin ne veut pas, ou ne peut plus donner à ses idées le tranchant de l'acier, ou la pureté du cristal. Ce sont beaucoup plus des intuitions que des concepts. Les créations de son esprit tiennent à la fois de la vision, dont elles ont l'éclat étrange, du rêve dont elles gardent le charme mystérieux. Ces qualités deviennent des défauts, dès que l'auteur franchit la frontière des genres purement littéraires. Le résumé de ces critiques où nous n'avons trouvé ni analyse précise, ni déduction vigoureuse, en est le douloureux témoignage. Et cependant, les objections de Ruskin n'étaient pas sans justesse, ni sans portée. L'auteur d'*Unto this last* a été, par moments, un remarquable précurseur. Sur tous les points où il signalait des erreurs, des étroitesse ou des lacunes, l'économie politique, sous la pression passionnée des écoles socialistes, a évolué. La conception de l'homme-besoin a été abandonnée, les notions de richesse et de capital, élargies, l'idée de valeur analysée. L'école de Leplay est venue corriger le fonctionnement de la loi de l'offre et de la demande, par une préoccupation constante de la morale sociale. G. Tarde, dans un livre récent, d'une originalité de pensée saisissante, et d'une valeur scientifique profonde, a fait subir à la loi de la concurrence une analyse minutieuse : elle en est sortie diminuée¹. Enfin de plus en plus, l'économie politique

1. G. Tarde, *L'opposition universelle*, 1898, p. 366, 372, 373, 385, 399, 418.

voit son domaine s'élargir. La science des richesses tend à devenir la science sociale. Ces transformations sont la meilleure justification des critiques de Ruskin ¹.

Il n'avait pas cru à la possibilité de cette évolution. Son caractère était trop entier, sa pensée trop absolue pour s'attacher à des idées de conciliation; ses passions trop violentes, pour ne pas transformer son antipathie en hostilité violente, ses objections en anathèmes. Les attaques stimulèrent sa verve. Il vit dans l'économie politique classique le résumé des idées morales et sociales, sur lesquelles était édifiée une société qu'il n'aimait pas. Il condamna sa conception, flétrit son idéal et voulut saper pour reconstruire. Il se crut appelé à prêcher un évangile social. « A mon grand étonnement, écrivait Ruskin, je suis seul, debout, seul dans ma foi, mes espérances et mes résolutions, au milieu de la férocité du monde moderne. Élevé dans un luxe, qui a été, je le comprends, injuste pour autrui, affaiblissant pour moi, hésitant, étourdi, ballotté sans fin par les orages de la passion, moi, un homme vêtu de la plus frêle armure, moi, un roseau secoué par les vents, j'ai encore reçu ce message à révéler aux hommes : « Regardez : la hache est posée au pied des arbres. Tout arbre qui ne portera pas de bons fruits, sera abattu et mis au feu ² ». C'est ce message, cette Bible nouvelle, dont nous allons retracer les lignes générales.

II

Dans un de ses livres, J. Ruskin parlant de la guerre, montrait que la différence qui séparait les belli-

1. Nous ne parlons ici que de l'évolution de l'Économie politique classique. Dans le paragraphe suivant, nous aurons à préciser le caractère du socialisme, prêché par Ruskin; nous aurons, alors, à dire un mot des sources où il a puisé ses théories.

2. *Fors Clavigera*, vol. III, L. LXVIII, p. 175, 176.

queux des pacifiques, résidait toute entière dans ce fait que les uns « prétendent qu'une décharge d'artillerie broie seulement un peu de limon rouge, le couche sur une ligne, comme le fait un briquetier dans sa carrière » ; que d'autres au contraire, croient « que de chacun des cadavres chrétiens dont est fait le monceau funèbre, s'envole dans l'air enfumé, dans le souffle de mort du champ de bataille, quelqu'âme qui s'étonne de voir ses liens brisés, sans l'avoir voulu¹ ». De même, toute la différence entre les économistes vient de ce que les uns n'étudient dans l'homme qu'une branche de son activité, ses efforts pour satisfaire ses besoins ; d'autres au contraire, s'intéressant plus à l'art qu'à la science sociale, subordonnent leur doctrine générale, comme leurs théories particulières, au souci constant du perfectionnement moral de l'humanité. Ruskin, par la définition qu'il nous donne de l'économie politique, se range dans le groupe où l'appelaient déjà les tendances naturelles de son esprit, les caractères généraux de sa vie et les passions de ses polémiques. « L'économie politique n'est ni un art, ni une science ; mais un système de conduite et de législation, fondé sur les sciences, dirigeant les arts, et irréalisable excepté sous certaines conditions de culture morale ». Cette définition, Ruskin l'éclaire en montrant, d'un mot, comment il se sépare de l'école classique et quel but il donne à ces études. « La science qui, en Angleterre, récemment, a été appelée Économie Politique, n'est, en réalité, rien de plus que l'analyse de quelques phénomènes accidentels des opérations commerciales modernes ; et encore, même là, elle n'a pas toujours été vraie. Ces recherches n'ont aucun rapport quelconque avec l'économie politique, telle qu'elle a été comprise et traitée par les grands pen-

1. *Crown of wild Olive*, p. 14.

seurs des temps passés. » Et Ruskin cite les noms de Platon, de Xénophon, de Bacon et de Cicéron¹. L'économie politique, dont il vient, après tous ces grands noms, prêcher les préceptes², a pour but de « multiplier la vie humaine en son type le plus achevé ». Le type idéal de l'humanité implique la « perfection du corps, du cœur et de l'intelligence ». Donc les objets matériels, qu'il appartient à l'économie politique « de produire, d'utiliser, ou d'accumuler, en vue de l'usage », sont les choses qui servent « soit à soutenir le corps, soit à stimuler justement sa sensibilité, ou bien enfin à former son intelligence »³.

Tel étant l'objet de l'économie politique, la tâche de l'économiste sera de déterminer quel sont les objets « qui donnent la vie », de décider comment il sera possible de les acquérir et de les distribuer. Cette recherche se divise en trois branches : l'analyse de la fortune, de la monnaie et des riches. « L'étude de la fortune est une branche de la science naturelle : elle s'occupe de propriétés essentielles des choses. L'étude de la monnaie est une branche de la science commerciale, elle s'occupe des conditions d'engagement et d'échange. L'étude des riches est une branche de la science morale, elle s'occupe des rapports exacts des hommes au sujet des possessions matérielles, et des lois justes de leur association en vue d'un travail⁴ ». L'économie politique, en un mot, est l'étude de trois questions : le problème de la valeur, le problème du commerce ou de la circulation de la valeur, le problème du travail ou du partage de la

1. *Munera pulveris*, p. 122.

2. Ruskin semble avoir ignoré complètement le mouvement socialiste français et allemand. Il est impossible de trouver, dans ses lettres comme dans ses livres des allusions à d'autres socialistes que Henry George et Tolstoï.

3. *Munera pulveris*, p. 607. *Queen*, p. 157.

4. *Id.*, p. 10, 11.

valeur. Dans chacune des solutions que Ruskin nous donne, il se proposera de réfuter à nouveau les trois théories caractéristiques de l'école de Manchester : la loi de l'offre et de la demande, la loi de la concurrence, le dogme du « laisser faire ». Ces trois réfutations correspondent aux trois divisions de l'économie politique, que nous allons successivement passer en revue.

Nos commerçants devraient se rappeler parfois les étymologies latines. « Valor » veut dire être fort dans la vie, vaillant, s'il s'agit d'un homme, être fort pour la vie, valable, s'il s'agit d'un objet. « Avoir de la valeur, c'est donc être utile à la vie ¹ ». Selon qu'une chose aide plus ou moins à vivre, elle augmente ou diminue de valeur.

Avant de compléter cette analyse de la valeur, donnons quelques exemples, pour préciser cette définition. Il y a cinq groupes d'objets de valeur ². D'abord la terre avec l'air, l'eau et ses différents produits. Sa valeur est double, elle produit notre nourriture et donne naissance à une force mécanique. Enfin, en tant qu'elle est un spectacle pour nos yeux, une source de réflexions pour notre pensée, elle crée une force intellectuelle. Dans une seconde classe, il faut ranger les bâtiments, les meubles, les instruments. La valeur des bâtiments est double. Elle a son origine, d'abord dans cette solidité durable, cette convenance des formes et de l'emplacement, qui rendent leur utilisation possible, la réunion des hommes facile ; ensuite, dans les souvenirs historiques et la beauté de l'architecture, qui agissent sur les mœurs nationaux et la vie individuelle. La valeur des instruments est double. Ils diminuent la durée du travail, font ce que les muscles humains ne sauraient faire. Enfin, ils sont d'un utile secours pour les sciences

1. *Unto*, p. 118.

2. *Munera pulveris*, p. 13 à 18.

abstraites. Un troisième genre comprend la nourriture, les médicaments et les articles de luxe. L'économiste étudiera comment il est possible de fournir une nourriture saine, avec assez de régularité et d'égalité dans la distribution pour prévenir et le gaspillage et la famine, de déterminer les lois de l'hygiène et d'économiser le luxe. Dans un quatrième groupe, J. Ruskin classe les livres. Ils conservent et communiquent la connaissance des faits, développent la délicatesse de la sensibilité et l'activité de l'intelligence. Une dernière classe est formée par les œuvres d'art. Elles ne diffèrent des livres que par leurs lois de production et leurs modes de distribution.

Tels sont les cinq genres d'objets qui ont de la valeur. Cette énumération permettra de comprendre plus facilement les deux caractères que donne Ruskin à cette mystérieuse notion.

La valeur est le pouvoir qu'a une chose d'entretenir la vie. Elle est donc intrinsèque. La mesure dans laquelle une gerbe de blé, d'une qualité et d'un poids fixé, peut soutenir le corps, un mètre cube d'air, en entretenir la chaleur, un bouquet de fleurs d'une beauté donnée, vivifier les sens et le cœur, est susceptible d'être déterminé. Que les hommes les refusent ou les dédaignent, le blé, l'air, les fleurs n'en gardent pas moins, toute entière, leur pouvoir intrinsèque¹. La valeur d'une chose est donc indépendante du jugement des hommes et de la quantité du stock. « Aucune admiration ne peut accroître; aucun mépris ne peut diminuer la force, que chaque objet tient du créateur des choses et des hommes »^{2 3}.

1. *Munera pulveris*, p. 12.

2. *Unto*, p. 119.

3. *Munera pulveris*, p. 27, 28, 29; *Crown*, p. 11; *Fors Clavigera*, I, L. XII, p. 250.

Elle ne devient efficace, que quand il existe chez celui qui possède un certain degré de force vitale. Un cheval n'a pas de valeur pour nous, si nous ne pouvons le monter; un tableau n'en a pas si nous sommes incapable de l'apprécier. « A mesure que croît l'aptitude du possesseur, dans la même proportion croît la valeur effective de l'objet utilisé. Sa valeur absolue ne peut coexister, qu'avec une parfaite habileté dans l'usage et une parfaite aptitude » dans le caractère¹.

Quand la valeur est efficace on dit que le possesseur est riche. La richesse c'est « la possession des objets de valeur par les vaillants² ». Rappelons-nous qu'un objet n'a de valeur, que s'il contribue à soutenir la vie physique, sensible, ou intellectuelle de l'homme; et nous comprendrons alors le sens de cette poétique définition de la richesse. « Il n'y a pas d'autre richesse que la vie, la vie comprenant toutes ses forces d'amour, de joie et d'admiration. Cette nation, est la plus riche qui nourrit le plus grand nombre d'êtres humains nobles et heureux; cet homme est le plus riche, qui, tout en accomplissant dans la perfection les tâches de sa propre vie, a aussi l'influence bienfaisante la plus large, à la fois par sa personne et par ce qu'il possède, sur les vies d'autrui³ ».

La richesse est la possession efficace d'objets de valeur. La valeur est l'aptitude intrinsèque d'un objet à soutenir la vie humaine. Son efficacité dépend de la force vitale du possesseur. Telle est l'analyse originale que nous donne Ruskin des notions essentielles de l'Économie Politique. Il semble qu'il ait trouvé l'ingénieux moyen d'écarter la loi de l'offre et de la demande, de jeter entre la science de l'Économie Politique et l'art

1. *Munera pulveris*, 12, 13.

2. *Unto*, p. 125.

3. *Id.*, p. 136.

de la morale des liens assez étroits pour apaiser les consciences scrupuleuses, et résoudre les problèmes les plus angoissants de notre temps.

Avant d'apprécier cette théorie, voyons comment Ruskin, en combinant les caractères intrinsèque de la valeur et subjectif de la richesse, précise les rapports qui unissent la morale individuelle, à la fécondité du capital national et des capitaux particuliers. Un capital immense est la condition indispensable du développement commercial, de la sécurité et de la moralité d'un pays, puisque c'est d'eux que dépendent l'étendue de ses affaires, ses ressources en soudaine action et en patiente énergie, ses richesses en œuvres d'art ¹. L'analyse du capital social implique deux questions. Quelle est sa valeur? Quels sont ses rapports avec le chiffre de la population? Pour déterminer la valeur ² des richesses nationales, il convient de rechercher quel est le caractère passé que révèle la production du capital, et le caractère futur que son utilisation doit développer. Dans le capital social, la présence de choses sans valeur intrinsèque n'implique pas une absence correspondante d'objets de prix. En général les objets inutiles ont été produits, comme des jouets, à des moments perdus; et s'ils n'avaient pas été façonnés, rien d'autre n'aurait été créé à leur place. Ce n'est qu'à l'aide d'analyses morales que l'on peut se prononcer sur la valeur d'un capital national ³. C'est avec la même méthode, qu'on doit résoudre le problème de la population. Du moment que la richesse est l'« ensemble des moyens de vivre », un pays ne pourra jamais être enrichi par la diminution de ses membres. « En un mot, la vie est plus que la viande; l'existence est une richesse, plus encore que les moyens

1. *Munera pulveris*, p. 52.

2. *Id.*, p. 50.

3. *Munera pulveris*, p. 53.

d'exister ». Donc, de deux nations qui ont un capital égal, la plus nombreuse doit être considérée comme la plus riche, pourvu que le type de ses habitants ne soit pas inférieur à celui de ses rivaux. Dès que le type perd de sa pureté, sous l'influence du nombre grandissant, c'est que la pauvreté le dégrade. Pour déterminer avec précision si une nation doit être considérée comme riche, l'économiste comparera le chiffre des pauvres et des riches. Ce qui est vrai de la nation, est vrai de l'individu. Le capital individuel, comme le capital social, n'est une richesse que si à une valeur intrinsèque de l'objet, correspond un certain degré de force vitale chez le possesseur¹. Il est plus intéressant pour une société de savoir qui possède, que de connaître ce qui est possédé.

Nous venons de suivre, jusque dans ses dernières conséquences, cette théorie de la richesse. Elle se compose de deux parties d'une inégale portée. Pour qu'il y ait richesse, c'est-à-dire valeur réelle, il faut chez le possesseur un certain degré de force vitale, nous dit Ruskin. Un capital ne deviendra productif, que lorsque l'âme du possesseur aura atteint tout son développement. Une nation ne sera riche, que si elle a obtenu de tous ses citoyens des progrès intellectuels et moraux. Il y a là un effort ingénieux pour unir, au point de les confondre, l'amélioration morale et économique de l'individu. Si l'on admet que cette théorie est uniquement du domaine de l'art social, on peut en accepter et le principe et les conséquences. Est-il possible d'approuver également la seconde idée, la nature intrinsèque de la valeur, et ses conséquences, le rejet de la loi de l'offre et de la demande?

En donnant à la valeur une nature objective, en en faisant un des caractères de l'essence des choses, Ruskin

1. *Munera pulveris*, p. 93, 94.

espérait les soustraire à l'influence changeante des caprices humains. Mais son analyse de la valeur n'est pas seulement dépourvue d'exemples et d'arguments ; il lui manque un fondement et une unité. Une fois de plus, nous saisissons les terribles lacunes de cette pensée concrète. Empruntant aux physiocrates, consciemment ou non, leur définition de l'utilité, il l'applique, en la transformant légèrement, à la valeur. La valeur c'est « l'aptitude de chaque objet à donner la vie ¹ ». Ruskin ne songera ni à nous donner une classification scientifique des objets de valeur, ni à analyser ce pouvoir étrange des choses. Son imagination s'attache à ce don mystérieux. Elle fait de la valeur une entité métaphysique, une âme des choses créées par Dieu, pour que leur contact accroisse les forces vitales de l'humanité. Cette vision devient si nette, que Ruskin est convaincu que l'humanité entière l'évoque. Il croit inutile de justifier ce qu'il décrit. Et d'ailleurs comment justifier une vision ² ? On l'a ou on ne l'a pas. Reste à savoir si c'est la méthode qui convient à la science économique. Les ouvrages de Ruskin sont la meilleure preuve de ses incalculables dangers. Cette conception de la valeur, il ne put l'analyser, sans se contredire. Lorsqu'il proclame que la valeur d'un objet est indépendante de la quantité, il émet déjà le plus invraisemblable des paradoxes, mais quand, après avoir affirmé que toute valeur est intrinsèque, objective, il remarque que « la valeur actuelle d'un objet dépend de son utilisation possible ³ », prend comme exemple l'œuvre d'art que le propriétaire serait incapable d'apprécier, il laisse échapper la plus naïve des contradictions. Et c'est ainsi, que faute d'arguments, de fondement et d'unité, son analyse de

1. *Munera pulveris*, p. 11.

2. *Unto this last*, p. 118.

3. *Munera pulveris*, p. 32.

la valeur s'écroule comme un rêve chimérique. Elle ne pouvait prétendre à l'immortalité des idées fortement conçues.

On dirait que Ruskin a eu le sentiment de sa fragilité. Il fut obligé de rétablir lui-même l'élément de subjectivité, qu'il avait tenté de proscrire. Il revient, par un détour il est vrai, aux théories éternellement vraies de la balance de l'offre et de la demande. Dans un chapitre de ses *Munera Pulveris*, s'inspirant de la théorie qui explique la valeur par le travail¹, il s'efforce d'analyser les notions de coût et de prix. Partant de cette idée, que le travail est « toute dépense de vie nécessaire pour donner un effort », il définit le coût, la « somme de travail indispensable pour produire un objet de valeur² ». La valeur était déjà, par son caractère objectif, un élément invariable susceptible d'être exactement déterminé. Il en sera de même du coût³, puisque le travail humain peut-être mesuré à l'aide des diverses unités de temps. Quelle conséquence un esprit logique tirerait-il de cette fixité du coût et de la valeur, sinon que le prix d'un objet, c'est-à-dire, « la quantité de travail que son possesseur accepterait en échange de l'objet⁴ », aura les mêmes caractères de fermeté constante. Notons en passant que le problème du prix est particulièrement décisif. Le prix règle directement les rapports des hommes entre eux. C'est à cette notion qu'il fallait surtout s'attaquer pour limiter le jeu capricieux des offres et des demandes. Ruskin ne songea nullement à lui donner la fixité objective du coût et de la valeur⁵. Il reconnaît, — il était peut-être impossible de faire autrement, — que le prix

1. Adam Smith, L. I, chap. xvi ; Ricardo, chap. I, section II ; Karl Marx, chap. I.

2. *Munera pulveris*, p. 60, 61.

3. *Id.*, p. 61.

4. *Id.*, p. 44.

5. *Id.*, p. 64.

d'un objet varie avec sa quantité, le nombre, les ressources, et les désirs des acheteurs ¹. « La valeur d'échange de l'or, de la terre, des maisons, de la nourriture et de tout autre objet, concluait-il, dépend à chaque instant des quantités existantes et des demandes formulées pour l'ensemble de la masse, pour chaque objet en particulier. Une variation de la valeur d'échange et de la demande d'un quelconque de ces objets entraîne, immédiatement, un changement correspondant dans la valeur d'échange de tout le reste et dans la demande qu'on peut en faire ² ».

Nous voici bien loin de la valeur intrinsèque. Il faut cependant, malgré ces contradictions, ces obscurités, ces affirmations gratuites y revenir, en accepter provisoirement le principe et les conséquences. Il nous serait impossible, sans cela, de comprendre les solutions que Ruskin donne aux deux problèmes de la circulation, et de la répartition, qu'il nous reste à examiner.

III

L'analyse de la circulation commerciale se subdivise elle-même en deux études : celles de la monnaie et de l'échange. Dans l'une comme dans l'autre les théories de notre auteur seraient inexplicables, si l'on oubliait que l'étalon de la valeur est un « étalon de vie », et que la richesse est la possession d'objets vivifiants, par des âmes bien vivantes.

1. Une dernière contradiction : Ruskin, après avoir défini le coût, la « quantité de travail nécessaire, pour produire un objet de valeur », se moquait de la définition, que donne Stuart-Mill du travail productif : « celui qui produit des utilités fixées et réalisées, dans des objets matériels ». — « Je n'ai jamais vu, disait-il, une utilité, soit dans un corps, soit hors d'un corps ». *Fors Clavigera*, I, IV, p. 63.

2 *Munera pulveris*, p. 68.

La monnaie ne saurait donc être une richesse. Étant, avant tout, une chose de convention subjective et instable, elle n'a aucun des caractères essentiels de la valeur. « La monnaie n'est pas la richesse » écrit Ruskin, et plus loin : « Si toute la monnaie du monde, billets de banque et or était détruite en un instant, cette disparition ne laisserait le monde ni plus riche, ni plus pauvre qu'il n'est¹ ». Qu'est-ce que la monnaie ? La monnaie, nous citons les termes mêmes de Ruskin, « c'est une forme de la reconnaissance publique d'une dette, ainsi réglée et divisée, que toute personne, présentant un bien d'une valeur cotée au marché, recevra en échange une pièce lui donnant droit à recevoir, en retour, son équivalent, en tout lieu, à tout moment, et en n'importe quel genre². » L'argent n'est donc pas un moyen d'échange, mais un « droit réalisé » à la richesse. Si les richesses nationales sont accrues, la valeur de la créance monétaire augmente. Si la masse monnayée est seule augmentée, la valeur de la créance diminue. Il y a là toute une série de variations, dont le véritable économiste « n'a pas plus à s'occuper qu'un ingénieur qui fortifie un port de refuge contre le flux de l'Atlantique, n'a à s'occuper des cris et des disputes des enfants qui creusent des réservoirs au milieu des sables³ ».

Méprisant ces questions de détail, qu'il dédaigne surtout parce qu'elles l'entraîneraient dans des raisonnements scientifiques, Ruskin revient à sa définition de la monnaie, « reconnaissance d'une dette ». Le meilleur étalon monétaire sera donc celui qui, tout en ayant la plus grande fixité possible, ne participera pas aux caractères de la valeur et ne sera pas confondu avec la richesse. Les sociétés modernes n'ont pas appliqué de principe

1. *Munera pulveris*, p. 18.

2. *Id.*, p. 21.

3. *Id.*, p. 78, 16.

« à la fois par paresse, par nécessité, et par un manque d'organisation ». Elles ont pris l'or comme seule base de leur système monétaire. « Moitié monnaie, moitié objet de valeur » l'or unit des caractères qui se nuisent les uns aux autres. En tant qu'objet de valeur, il est une mauvaise monnaie puisqu'il peut être vendu. En tant que monnaie, il est un mauvais objet de valeur, puisque sa valeur d'échange vient gêner son utilisation pratique. Ces inconvénients sont encore accrus, par le fait que la possibilité d'obtenir d'autres biens, en échange de l'or, dépend toujours du stock d'or en circulation, et de son attrait. Quand le monde l'estime moins cher, lorsqu'une nouvelle mine est découverte « mon droit de créancier est, dans la même mesure, diminué ». Il est inadmissible qu'une créance repose « sur une base toute d'imagination ». Il est inadmissible que l'édifice de la monnaie nationale puisse trembler, dès que grondent les paniques de la misère. Il y a deux manières d'éviter cette insécurité. Il faudrait baser la monnaie, d'abord sur des substances d'une valeur intrinsèque plus réelle, enfin sur plusieurs substances, au lieu d'une seule. « Si je ne puis demander que de l'or, la découverte d'une montagne de minerais me réduit à la famine; mais si j'ai le droit de demander du pain, la découverte de tout un continent de champs de blé ne devrait pas m'inquiéter. Si, cependant, je désire échanger mon pain contre d'autres objets, une bonne famine limitera singulièrement mes moyens. Mais si je puis réclamer à mon choix du pain, du fer ou de la soie, l'étalon de valeur aura trois bases au lieu d'une seule, et sa fixité sera proportionnellement augmentée ». Ruskin avait-il conscience des objections qu'il aurait été facile de tirer des conditions de la vie moderne et de l'histoire économique, nous l'ignorons; mais, en tout cas, quelques lignes plus loin, il terminait brusquement cette étude. La fermeté

du cours de la monnaie, remarquait-il, dépend de la largeur de sa base; la difficulté de l'organiser augmente avec cette largeur même. « Découvrir la solution, à la fois la plus sûre et la plus utile, nécessiterait une longue analyse que nous devons pour l'instant différer¹ ». Cette étude ne fut jamais reprise.

La monnaie n'est pas un moyen d'échange, mais le titre d'une créance. De cette définition, posée comme un aphorisme, sans qu'elle vienne couronner une étude approfondie des systèmes monétaires, Ruskin déduit certains préceptes, d'un idéalisme tel qu'il semble inutile de les réfuter. Posséder un capital et posséder de l'argent ne sont point deux expressions synonymes. La richesse, avons-nous dit, implique chez le capitaliste, un certain taliste, un certain degré de vie dans la pensée et dans le cœur. La possession d'une simple créance n'exige du propriétaire aucune qualité de même genre.

Celui qui détient une masse considérable de numéraire « a été incapable de préciser dans son esprit, ce qu'il veut avoir, il se laisse aller à collectionner, à entasser, sans but précis, avec une passion chaque jour croissante² ». Par la faute de ceux qui accumulent dans leurs coffres, la circulation des richesses, au lieu d'être égale, calme et forte, « au lieu d'avoir les effets lointains et la chaleur bienfaisante du Gulf-Stream, se rétrécit dans un tourbillon, se concentre sur un point, se transforme dans un Charybde aux aspirations et aux refoulements alternés³. » Il faut utiliser ces créances immédiatement. Consommer est le seul but de l'activité économique⁴. C'est ce que ne comprennent pas les

1. *Munera pulveris*, p. 81 à 86.

2. *Id.*, p. 95.

3. *Id.*, p. 97.

4. Ruskin est un des premiers Economistes, qui aient signalé l'importance du fait de la consommation. S'il avait eu la force de

esprits, éblouis par le scintillement de l'or, comme des oiseaux par le miroir du chasseur. Les collectionneurs d'écus « sont comme des enfants qui s'efforceraient de sauter sur les têtes de leurs ombres; le gain en argent n'est que l'ombre du vrai grain qui est l'humanité¹ ». Condamnant toute thésaurisation, Ruskin était logique avec lui-même lorsque, quelques années plus tard, après avoir lu assidûment les brochures de W.-C. Sillar², il flétrissait l'intérêt. On dit souvent pour le justifier, qu'il est la récompense de l'abstinence. Cette expression a le don d'exaspérer Ruskin. S'il n'avait pas ses quinze mille livres à la banque, remarque-t-il, « il s'abstiendrait » de bien plus de choses qu'il ne le fait, et personne ne songerait à le récompenser. Quelle étrange sanction, que celle qui consiste dans l'accroissement des choses dont nous nous abstenons? Quel serait l'embarras des enfants, si la loi, imposée par la nature aux gâteaux, était qu'« à la condition de ne pas manger le leur aujourd'hui, ils en trouveraient un beaucoup plus gros le lendemain³ ». Tout entier à ce mot d'abstinence qu'il semble avoir emprunté aux premiers écrits socialistes⁴, Ruskin se refuse à voir tous les éléments du problème. Le capitaliste met de côté une certaine somme, il ne la laisse pas pour cela dans son tiroir. Elle passe entre les mains d'autres membres de la société qui l'utilisent. L'intérêt n'est pas la récompense d'un ascétisme momentané, mais d'un service rendu. Ruskin semble croire qu'il n'y a pas d'action productrice en dehors des opérations physiques. L'attente du capitaliste est aussi pro-

pensée nécessaire pour édifier un système complet, il aurait pu trouver dans cette idée la base d'une théorie nouvelle de l'activité économique. Cons. Ch. Gide, *La Coopération*, 1900, p. 220.

1. *Unto this last*, p. 150, 155.

2. *Munera pulveris*, p. 98, note.

3. *Fors Clavigera*, IL. XVIII, p. 366.

4. Ch. Gide, *Traité d'économie pol.*, p. 562.

ductrice que l'inspection d'un contre-maître dans une usine. Toutes ces notions sont si simples, qu'il semble étrange que Ruskin ne les ait pas devinées. Ces erreurs sont inexplicables pour quiconque ne connaîtrait pas sa conception de la monnaie. Du moment que l'argent n'est pas un moyen d'échange, un objet de valeur, mais un simple titre de créance il est logique avec lui-même en proclamant, après Aristote dont il évoque l'autorité¹, que l'argent ne saurait être productif : une créance ne saurait produire plus que la chose due². Par les conséquences de cette théorie, il est facile de juger la valeur de son principe.

C'est aux physiocrates que Ruskin avait emprunté, en partie, sa conception de la valeur ; c'est d'eux encore, dont il s'inspire dans sa théorie de l'échange.

« Un jour viendra, déclare Ruskin, où le public aura à découvrir que ce qu'il appelle commerce, n'était pas du tout du commerce, mais de la duperie, et qu'un vrai marchand diffère autant du marchand conçu d'après les lois de l'économie politique moderne, que le héros de l'*Excursion*, diffère d'Autolycus³ ». Essayons de préciser ce précepte obscur. Si, dans un échange, un homme peut troquer un objet qui lui coûte peu de travail contre une chose qui en a demandé beaucoup, on dit, en style commercial, qu'il a eu « un bénéfice ». La science de l'échange est donc originale. Elle diffère quant à sa donnée et quant à sa base, de toute autre science connue. Si j'échange une aiguille avec un sauvage contre un diamant, c'est que le sauvage ignore les conventions sociales de l'Europe, ou bien qu'il est dans l'impossibilité d'en tirer profit pour troquer ce diamant contre un plus

1. *Fors Clavigera*, II, L. XLVIII, p. 483, note.

2. *Id.*, III, L. LVIII, p. 380 et 388 ; IV, L. LXXVIII, p. 419, *Arrows*, II, p. 403.

3. *Unto this last*, p. 29.

grand nombre d'aiguilles. Un échange avantageux suppose toujours l'incapacité ou l'ignorance d'une des parties. Aussi Ruskin, pour édifier une théorie nouvelle, pose-t-il les lois suivantes. Il faut qu'il y ait, dans tout échange, avantage des deux côtés, ou, tout au moins, qu'il n'y ait pas désavantage pour l'un des trafiquants. Il importe de payer exactement le temps, le travail, et l'intelligence de l'intermédiaire. Il faut, enfin, que l'avantage de l'un ou des deux échangistes, le salaire de l'intermédiaire soient connus exactement de tous les intéressés ¹.

Dans cette théorie de l'échange, il y a donc deux idées différentes. La première est une idée d'art social, un précepte de morale : dans tout échange il devrait y avoir avantage réciproque. La seconde est une idée de science économique : dans un échange il ne saurait y avoir de gain, parce qu'aucun bien nouveau n'est produit. Cette seconde théorie, conséquence de la conception de Ruskin sur la valeur est à la fois celle qui présente le plus d'intérêt, et soulève le plus d'objections.

Les Physiocrates niaient déjà que l'échange fût productif de richesses. En effet, dans le troc équitable, les deux valeurs devront être égales ; dans le troc malhonnête, l'avantage de l'un sera compensé par le dommage de l'autre, donc dans tous les cas, il n'y a ni gain, ni perte. Depuis longtemps, depuis Condillac, on a répondu à Quesnay ce que nous répondrons à Ruskin ². Si tout échange supposait une dupe, ou, tout au moins si l'échange était improductif, il serait incompréhensible que les hommes aient continué d'y recourir depuis tant de siècles. Sans l'échange, bien des forces productrices seraient restées inactives, puisque chaque homme aurait

1. *Unto*, p. 130, 131; *Munera*, p. 113, 116.

2. Quesnay, *dialogues sur le commerce*.

été obligé de régler les siennes, non sur ses aptitudes, mais sur ses besoins. Sans l'échange, bien des richesses n'auraient pas été utilisées, puisqu'il aurait été impossible de les faire parvenir à ceux qui s'en seraient servies. Si, au lieu de justifier l'échange, on veut l'expliquer, il faut partir d'une conception subjective de la valeur. Les hommes troquent, parce que chacun croit recevoir, et reçoit en effet, plus qu'il ne donne. Les valeurs varient avec nos besoins et nos désirs. Ruskin ne pouvait reproduire cette conception de l'échange. Il était lié par sa théorie objective de la valeur. Du moment qu'elle consiste dans l'aptitude intrinsèque d'un objet à vivifier nos forces vitales, il était logique avec lui-même en niant la productivité de l'échange : le troc ne saurait accroître cette valeur intrinsèque imprimée aux choses par le créateur. Toutes ces conséquences de l'hypothèse primordiale en montrent l'inexactitude absolue.

IV

Après avoir défini la richesse, étudié sa production, analysé sa circulation, il restait, dans une troisième partie, à rechercher quels étaient les rapports entre ses possesseurs. « Les vraies veines de la richesse sont pourpres, et gravées dans la chair ». « Le but dernier est la consommation finale¹ de toute richesse, et dans la production d'un aussi grand nombre que possible de créatures humaines aux poumons sains, aux yeux brillants et aux cœurs heureux. Notre richesse moderne a plutôt, il me semble, une tendance contraire ». La plupart des économistes considèrent qu'un accroissement de population ne conduit pas à la richesse ou tout au

1. Ici, encore, Ruskin donne comme but à l'activité Économique, non la production, mais la consommation.

moins n'y conduit, « qu'à la condition de conserver et la tristesse des regards, et l'étroitesse des poitrines ¹ ». Ruskin voulait, c'est là ce que signifient ces formules mystérieuses, étudier les problèmes négligés par l'École de Manchester, prouver que des règles de morale, basées sur la notion de solidarité, pouvaient seules donner aux questions sociales des solutions.

Dans *Munera Pulveris*, il esquisse le plan de cette dernière étude. Selon le degré de leur chance, l'étendue de leur capacité, les hommes obtiennent une part plus ou moins grande des richesses de ce monde. Aussitôt que les différences sont assez réelles, pour qu'il y ait, d'un côté abondance, de l'autre gêne, on emploie les mots de « pauvres » et de « riches ». L'Économiste se posera deux questions, l'une de répartition, l'autre d'administration. Il recherchera si, pour juger de la richesse d'une nation, il doit noter la masse des valeurs possédées, indépendamment de tout mode de répartition. Une fois ce premier problème élucidé, il précisera le degré de fluidité, le caractère circulant de cette richesse commune; étudiera ces misères et ces fortunes; examinera si la pauvreté des uns provient de ce qu'ils ont été dépassés, ou de ce qu'ils ont été déprimés; si la richesse des autres tient à un accroissement de leurs biens, ou à une diminution de ceux des autres. La possession de la fortune, c'est là un second point, donne trois grands pouvoirs économiques : ceux de choisir, de diriger, de capitaliser. L'économiste enseignera comment le choix entre les objets dont l'offre est limitée peut être sage; comment la direction de ceux qui travaillent peut être juste; comment l'approvisionnement, en vue de travaux futurs, peut être prévoyant. Cette tâche est bien vaste. « Je n'ai presque pas l'espoir de

1. *Unto*, p. 64.

pouvoir compléter un travail aussi laborieux.... avoue Ruskin ingénument. Mais, de temps en temps, d'après les loisirs que j'aurai, je m'efforcerai de présenter telle partie ou telle autre... ¹»

Ce second programme, Ruskin l'a trop fidèlement réalisé. Après avoir tracé un plan, qui semblait comprendre l'étude complète du problème de la répartition, envisagé au point de vue de l'art économique, il se borne à analyser deux points : les salaires et le machinisme.

Dans la société moderne, respectueuse de la loi de concurrence, un succès quel qu'il soit, est toujours synonyme d'une victoire sur le prochain. Aucun homme ne peut devenir vraiment riche par son seul labeur. Le travail de ses mains lui permettra d'amasser juste assez pour faire vivre les siens, et pour arriver, sans trop d'angoisses, à l'hiver de la vieillesse. Seul, un moyen ingénieux d'utiliser le labeur d'autrui, peut donner l'opulence. Plus un capital s'accroît, plus son propriétaire peut augmenter le nombre de bras humains auxquels il commande, s'emparer des profits de leur travail ². Ce qu'on désire sous le nom de richesse, c'est « avant tout le pouvoir sur les hommes » ³. Puisque tel est le caractère nouveau de la fortune, l'économiste ne saurait se désintéresser de ses conséquences. C'est à tort qu'on l'accuse de s'engager dans un domaine qui lui est étranger, sur le terrain de la morale dès qu'il précise le caractère du salarié, règle son labeur et sa paye.

Tout salarié que vous employez, s'écrie Ruskin, est votre vrai domestique. La modiste, qui a taillé une robe, l'est autant que la femme de chambre qui l'ajuste; le charpentier qui rabote la porte, tout comme le valet de pied qui l'ouvre. Tous, quels qu'ils soient, qu'ils tra-

1. *Munera pulveris*, p. 22, 26.

2. *Id.*, p. 177.

3. *Unto this last*, p. 44.

vaillent sous vos yeux, ou qu'ils voyagent au loin, pour satisfaire vos caprices, tous se ressemblent, courbés « sous la grande dictature de l'or »; tous sont des domestiques, « de moins en moins abjects, au fur et à mesure qu'il entre ou peut entrer dans leur tâche, plus d'amour ou de sagesse ¹ ». Le plus haut degré de productivité dans le travail sera obtenu par la collaboration du maître et du serviteur. Si le maître s'efforce de rendre utile pour l'ouvrier sa tâche quotidienne, prend en main ses intérêts, la somme de labeur fournie atteindra le maximum ². Donc quand vous louez une main d'œuvre, ce n'est point une force musculaire que vous achetez, mais un égal, avec qui vous cherchez à contracter. De cette conception du salarié, J. Ruskin déduit des règles morales, pour l'emploi comme pour la paie de l'ouvrier. Le travail, c'est la perte de vie humaine, nécessaire pour donner un effort. Partant il ne saurait être, a priori, ni acheté, ni vendu. « Tout peut être acheté ou vendu, ici-bas, pour du travail, mais le travail lui-même ne saurait être ni vendu, ni acheté. Il est sans prix » ³. Il faut avoir cette définition présente à l'esprit, dès qu'on fait appel à un salarié : lui demander toujours un travail utile, l'employer à une tâche qui lui fasse mener une existence saine, décider enfin, d'après sa conscience, la part qu'on lui laissera dans le total des choses produites ⁴.

Nous sommes ainsi amenés à étudier la question des salaires. Quand un homme nous rend un service, il nous demande une rémunération. L'équité consisterait à lui rendre heures pour heures, force pour force, habileté pour habileté. La justice exige un échange abso-

1. *Munera pulveris*, 184, 186. *Unto*, p. 8.

2. *Unto*, p. 11, 12.

3. *Munera pulveris*, p. 59.

4. *Munera*, p. 193, 198.

lument équitable. Si l'homme est pauvre, sans instruction, ce n'est certes pas une raison pour lui rendre, s'il m'a prêté une livre de pain aujourd'hui, moins d'une livre demain; s'il a dépensé à mon service une certaine somme de connaissances et d'habileté, pour en dépenser moins à son service.

Nous pouvons donc définir le salaire : « Une promesse faite à quelqu'un qui travaille pour nous, qu'en échange du temps et du labeur qu'il nous consacre aujourd'hui, nous lui rendrons, ou lui ferons rendre une durée et une somme égale de travail, à n'importe quel moment, quand il nous le demandera ¹ ». Le nombre des ouvriers prêts à nous rendre ce service, ne diminue en rien la rigueur de l'équité. Je veux un fer pour mon cheval. Dix ou cent maréchaux-ferrants peuvent être disposés à le forger; leur nombre n'a pas la moindre influence, sur le prix que je dois payer à celui qui le forge. Il a dépensé pour façonner le fer un quart d'heure de sa vie, une certaine somme d'habileté, de force. A un jour donné, je devrais à mon tour donner un quart d'heure de ma vie, ou d'une autre, une même quantité de force et d'habileté de mes bras, ou d'autres, pour faire ce dont le maréchal-ferrant aura besoin. Qu'on ne vienne pas dire que le patron a le droit de distinguer entre le bon et le mauvais ouvrier, entre l'œuvre bien ou mal faite. La différence entre deux sermons de pasteurs, entre deux consultations de médecins, est beaucoup plus grande, au point de vue des qualités intellectuelles exigées, beaucoup plus importante, au point de vue des conséquences, que la différence entre deux mortiers. Vous payez de même sans sourciller les bons ou mauvais ouvriers qui travaillent sur votre âme ou sur votre corps. Vous pouvez

1. *Unto*, p. 81 à 83.

bien donner, sans sourciller, le même salaire aux bons et aux mauvais ouvriers qui réparent votre maison. Sans doute, on choisit son médecin, ou son pasteur. Mais qu'est-ce qui vous empêche de choisir votre maçon? C'est justement la récompense du bon ouvrier d'être recherché. L'organisation idéale du travail consisterait à payer le labeur, à un taux fixé, mais à n'employer que les bons ouvriers. Il est à la fois anti-naturel et dangereux de permettre au mauvais travailleur d'offrir ses bras à moitié prix, prendre ainsi la place du bon ouvrier, ou le forcer à travailler pour un salaire insuffisant ¹. Donc, en théorie, rien ne s'oppose à la conception d'un salaire fixe et équitable. Dans la pratique, il n'en est point de même. Le grand obstacle à l'application de ce principe vient de ce que la créance, donnée en paiement, est générale, tandis que le travail reçu est spécial. La monnaie courante, avons nous dit, est une créance sur la société, payable en n'importe quel travail. Ce caractère d'utilisation immédiate et générale donne à la monnaie une valeur supérieure au service particulier. N'importe quel ouvrier sera enchanté de donner une heure de son propre labeur, pour avoir, en échange, droit à une demi-heure de travail social. Cette difficulté, ajoutée à l'impossibilité de préciser la valeur monétaire de l'habileté, empêche de déterminer même approximativement le taux équitable des gages ². Quoiqu'il en soit, chaque travail a une certaine valeur, aussi réelle que le poids spécifique d'une substance, aussi difficile à connaître que ce poids, dès que la substance est combinée avec d'autres.

Il est donc inadmissible que le salaire puisse varier, au gré d'offres capricieuses, du moment que la valeur du travail est plus ou moins constante. L'économiste

1. *Unto*, p. 20, 24 et 95.

2. *Id.*, p. 88.

s'efforcera d'accroître cette stabilité. S'il est impossible de fixer un maximum¹, l'intérêt de l'État, et le respect de la morale exigent qu'il y ait un minimum, au-delà duquel le patron n'aurait pas le droit d'abaisser les salaires. Des médecins détermineraient la quantité et le genre de nourriture, l'espace et le genre de logement, qu'ils considèrent comme les conditions indispensables de toute vie saine, le nombre d'heures de travail compatibles avec une existence hygiénique. « L'État obligerait ensuite tous les patrons à faire choisir entre une créance, donnant droit à cette quantité de nourriture et à cet espace de logement, et le prix dont on paie, sur le marché, le nombre d'heures de travail spécifié »².

Avant de nous prononcer sur la valeur et l'unité de ces trois formules, dans lesquelles Ruskin résume sa théorie des salaires : tout salarié est un domestique, dont l'affection seule peut obtenir le maximum d'efforts; l'équité de la paie consiste à rendre temps pour temps, force pour force, habileté pour habileté; il devrait y avoir un minimum de salaires, — avant de critiquer, nous devons rendre hommage au sentiment qui a inspiré ces pages. Il était heureux que la voix d'un homme de talent vint redire à l'Angleterre, en proie aux transformations économiques, aveuglée par la fumée de ses usines, assourdie par le bruit des tissages, l'éloquente et courageuse apostrophe, que Carlyle avait, pour la première fois, lancée dans le tumulte de cette société affolée. L'ouvrier n'est pas une force musculaire, que l'on achète au plus bas prix possible, et qu'on rejette, dès qu'elle est devenue inutile, ou dès qu'elle s'est usée. On n'a pas le droit de traiter un être humain comme le piston d'une machine, ou la roue d'un moulin à eau.

1. *Unto*, p. 22 à 24.

2. *Arrows of the Chace*, II, p. 97.

On n'a pas le droit de ne voir dans l'homme que des muscles à utiliser. On n'a pas le droit d'oublier qu'il est une intelligence qui a besoin de penser, un cœur qui a besoin d'aimer, une âme qui a besoin de prier. C'est aux protestations de ces écrivains généreux, aux élans indignés de Carlyle et de Ruskin, que nous devons l'abandon par l'économie politique classique de celles de ses doctrines qui étaient un recul sur la civilisation chrétienne, l'apparition d'écoles nouvelles qui se préoccupent de concilier les libertés individuelles, les nécessités de l'industrie, et les lois de la morale, l'épanouissement de ces œuvres, le réseau grandissant de ces lois sociales qui nous font oublier les tristesses du siècle qui finit. S'il ne s'agissait, donc, que du sentiment qui a inspiré à Ruskin sa théorie des salaires, on ne saurait trop lui dire notre admiration et notre gratitude. Malheureusement, chez ce grand rêveur, les sentiments sont toujours supérieurs aux idées. Prises dans leur ensemble, les trois formules dans lesquelles il les condense, manquent d'unité; prises séparément, elles sont peut être sans vérité.

Et d'abord, il n'y a pas entre les deux premières la moindre corrélation. De ce qu'un salarié doit être traité comme un domestique, soumis à la même autorité, lié par le même attachement, il ne s'ensuit nullement que le patron soit dans l'obligation de lui donner « temps pour temps, habileté pour habileté, force pour force ». Les deux situations sont absolument différentes. Un domestique est nourri, logé, parfois vêtu; il ne touche, en échange de ses services, qu'un salaire qui ne correspond point au temps qu'il a consacré au maître, aux forces qu'il a dépensées pour lui. Faudrait-il en conclure que le patron, qui organiserait, pour ses ouvriers, un éconamat et des habitations à bon marché, aurait le droit de réduire leurs salaires, dans la proportion où un

maître réduit les gages de son serviteur? Nullement. Les termes du contrat de louage de services ne sont pas changés par la création d'œuvres de ce genre. L'ouvrier et le domestique sont bien liés au patron et au maître, par une convention de même genre; mais les conditions de leur travail, de leur salaire diffèrent tellement, qu'il est inutile de chercher, dans la situation de l'un, des remèdes à la situation de l'autre. Le principe de l'équivalence absolue de la paie donnée et du travail reçu n'est nullement éclairé par une comparaison entre l'ouvrier et le domestique. Ce principe ne semble pas exiger davantage la fixation d'un minimum de salaires. Équivalence absolue et minimum sont deux termes qui se contredisent bien plus qu'ils ne s'appellent l'un l'autre. Cette absence d'unité entre les trois principes fondamentaux de cette théorie, s'explique par leur inexactitude même.

Il est inexact que la situation idéale d'un ouvrier soit celle d'un bon domestique, chez un bon maître. Les qualités et les devoirs de l'un et de l'autre ne concordent nullement. Le rêve d'un penseur chimérique serait que chaque patron trouvât chez chaque ouvrier, non pas, je ne sais quel valet, doux et dévoué, mais un collaborateur intelligent, amoureux de son métier, à la fois respectueux et fier, docile et indépendant, épris des questions littéraires, morales et politiques. Il est faux que le salaire idéal consiste dans l'équivalence absolue, en admettant qu'elle pût être déterminée, du temps, de l'habileté et de la force donnés et rendus. Donner à l'ouvrier la part exacte qui lui revient dans la valeur du travail effectué, tel serait le vrai idéal. Il est inexact, enfin, que la fixation d'un minimum de salaires soit un remède désirable à la situation présente. En admettant que cette solution fût possible, elle aurait pour résultat d'empêcher tout accroissement, et de priver à jamais

l'ouvrier du droit à une part des bénéfices, nés de la productivité de son travail.

La participation aux bénéfices et la coopération, telles sont les deux moyens pratiques de résoudre les problèmes sociaux, de concilier les nécessités économiques et morales. J. Ruskin devina vaguement que la participation aux bénéfices était possible¹. Il ne comprit jamais l'importance de la coopération². Ces deux solutions étaient contraires, comme nous le verrons tout-à-l'heure, à sa conception de la société et de l'État. Pour ne pas les avoir admises, il a condamné ses théories économiques et en particulier sa théorie des salaires, à manquer d'unité et à rester sans effets.

Si les idées de Ruskin sur les salaires sont inconnues en France, en revanche sa conception du machinisme jouit d'une célébrité de mauvais aloi. Des admirateurs maladroits et des adversaires passionnés ont présenté ses idées de manière à rendre l'objet de leur enthousiasme ou de leur inimitié parfaitement ridicule. De tous les caractères de la physionomie de Ruskin, c'est-là, bien à tort, le plus connu. Ai-je besoin d'ajouter que c'est celui qui a le plus vivement frappé les lecteurs français, toujours heureux de découvrir chez un grand esprit ou chez une belle âme un ridicule assez vif pour les dispenser de comprendre ou d'admirer? Prononce-t-on le nom de Ruskin, l'image que ce mot évoquera, ne sera, ni le portrait du grand poète de la nature, qui nous a dit son amour en des strophes immortelles, ni la physionomie de l'admirateur patient de Turner, assez passionné pour ébranler un peuple et lui faire comprendre qu'il n'y a pas de nation digne de passer à la postérité, sans un grand art pour l'immortaliser, ni la silhouette du professeur d'Oxford déroulant, devant

1. *Unto*, p. 84.

2. *Time*, p. 2 à 7.

une foule compacte, la musique de ses périodes harmonieuses, et prêchant, aux générations nouvelles, la beauté du devoir social. Le souvenir qu'éveille, le plus souvent, ce nom étrange de Ruskin, c'est celui d'une caricature : un vieillard courbé, à la longue barbe grise, sortant, parfois, de ses rêves, pour proscrire les inventions modernes, demander la fermeture des mines, réclamer la suppression des chemins de fer, vanter la beauté du temps lointain, où la jeune fille filait la quenouille, en gardant les troupeaux dans la verte prairie, et où les vieilles tournaient l'antique rouet, en devisant, le soir, au coin du feu. Aucun portrait de Ruskin n'est plus contraire à la vérité. Quelques manies de sa vieillesse, notamment son amour pour les diligences d'autrefois, qu'il préférait aux wagons étroits et poussiéreux ; quelques fragments bizarres de ses dernières pages, où, par exemple dans *Fors Clavigera*, il se laissait aller aux exagérations étroites de ses haines passionnées, furent les prétextes qui permirent à cette légende de s'accréditer. Notre auteur a simplement signalé quelques-uns des dangers, aujourd'hui bien connus, des progrès du machinisme, proposé des remèdes qui sont peut-être d'un rêveur idéaliste, mais qui ne sont pas, en tout cas, d'un vieillard fatigué.

La forme de travail supérieure est, d'après Ruskin, le labeur manuel du paysan, « qui orne la terre et en garde les troupeaux ». Ce fut là « l'éducation des plus nobles législateurs, des grands rois, et des grands maîtres, celle d'Hésiode, de Moïse et de David », ce fut là « la source de toute la force de Rome et de toute sa tendresse, l'orgueil de Cincinnatus et l'inspiration de Virgile »¹. Mais le culte de l'agriculture, qui n'est que la conséquence de son amour de la nature, de son atta-

1. *Crown*, p. 196.

chement aux théories des physiocrates, de sa conception objective de la valeur intrinsèque, n'empêche pas Ruskin de proclamer la nécessité du machinisme ¹. Autour de lui, il n'entendait parler que de ses avantages, il voulut en rechercher les inconvénients, et leur trouver des solutions. Le machinisme transforme et restreint le rôle de la main d'œuvre humaine. Si la division du travail est une nécessité sociale ², quelques unes de ses applications n'en sont pas moins devenues, sous l'influence du développement croissant des forces motrices, absolument désastreuses. Le travail de l'ouvrier s'est spécialisé, le rôle de sa pensée s'est restreint, le sentiment de l'utilité de son effort s'est affaibli. Au lieu de profiter des inventions nouvelles, au lieu de voir son labeur gagner en intelligence et en responsabilité, le salarié a été, trop souvent, réduit à n'être qu'une petite machine, qui fournit, dans un nombre d'heures fixées, tant de coups donnés sur une matière précise, dans un but déterminé. En « mécanisant » ainsi le labeur humain, ou annihile chez l'homme ses facultés de spontanéité, d'invention, de rêverie, qui sont les qualités les plus précieuses de son âme immortelle ³. Non seulement le machinisme transforme le rôle de l'ouvrier, mais encore il le restreint. Les découvertes nouvelles sont la grande cause du nombre sans cesse croissant des sans travail. C'est le machinisme qui a amené la formation de cette grande masse flottante de manœuvres, qui n'appartiennent à aucun métier précis, ont du pain un jour, n'en ont pas le lendemain, et qui s'éteignent brusquement, un soir, en se demandant quels services utiles ils ont bien pu rendre en ce monde, et quelle mauvaise chance les avait arrachés au

1. *Munera*, p. 203.

2. *Time et Tide*, p. 83.

3. *Fors Clavigera*, II, L. XLIV, p. 443.

sommeil éternel, pour les jeter au milieu du tourbillon hideux de la vie ¹. Il serait facile, d'après Ruskin, de remédier à ces deux conséquences désastreuses. Il y a trois grandes espèces de forces à la disposition de l'homme : la force vitale ou musculaire, la force naturelle du vent, de l'eau, et de l'électricité, la force artificiellement produite. Le premier principe de l'économie politique c'est de se servir de l'énergie musculaire, d'abord, d'avoir ensuite recours aux énergies mystérieuses de la nature, et de n'utiliser, qu'en dernier lieu, les forces artificielles. La justification de ce précepte est bien aisée à donner. Il vaut mieux, pour un homme, travailler de ses mains pour se nourrir et se vêtir, que de se tenir paresseusement à côté d'une machine qui peine pour lui. S'il ne peut arriver à produire lui-même de quoi se nourrir et se vêtir, il est préférable d'utiliser une machine sans frais, comme un moulin à eau ou à vent, que d'avoir recours à un instrument aussi coûteux que la machine à vapeur. Le point important, en cette matière, c'est que : « dans chaque bras et chaque épaule paresseuse, dans tout le pays, il y a une certaine quantité de force, qui équivaut à la quantité de force de tant de charbon ; et que c'est du pur gaspillage, que de creuser, dans des mines, pour trouver de la force, quand l'énergie vitale n'est point utilisée ² ». L'État, ou il n'y aurait pas un bras inoccupé, une chute, un courant d'air inutilisés, où les usines électriques fonctionneraient partout, où les hautes cheminées seraient aussi rares que les vagabonds, cet État serait celui qui appliquerait, avec le plus de précision, les préceptes de l'économie politique.

Dans cette théorie de Ruskin, idéaliste sans doute, mais nullement révolutionnaire, une des réformes pro-

1. *Fors Clavigera*, II, p. 413, III, p. 374. *Crown*, p. 197 à 200.

2. *Queen*, p. 169 à 171.

posées, et l'une des objections exprimées ne sauraient soulever de critiques. Tout le monde reconnaît qu'une utilisation plus complète des forces de la nature est un des buts des efforts de demain. Tout le monde avoue que le nombre croissant des ouvriers chassés de leurs ateliers par l'apparition d'une machine nouvelle, est une des plaies que la société doit s'efforcer de guérir, par l'organisation des colonies, le fonctionnement de caisses de chômage ou de retraites. Mais nous ne saurions accepter sans réserves la deuxième objection et le second rêve que formule Ruskin. La division du travail, en facilitant les inventions, en multipliant la production de manière à baisser les prix et à diminuer les heures de travail, compense, par d'heureux résultats, ses mauvais côtés. Enfin, il ne nous est pas possible de partager davantage l'admiration de Ruskin pour l'énergie musculaire, et sa colère contre la machine. Il suffit d'avoir vécu quelque temps dans les milieux ouvriers, pour se convaincre que les terrassiers et les débardeurs, parfaits exemples de la vigueur musculaire, sont inférieurs en intelligence et en moralité à l'ouvrier mécanicien, qui manie négligemment, le régulateur de sa chaudière. Un argument de fait vient démolir les édifices les plus audacieux des idées économiques de Ruskin.

Son essai de construction théorique échoue d'une manière absolue parce qu'il n'y eut ni méthode observée, ni plan suivi. Si avant d'écrire son *Économie politique*, il avait commencé par analyser les phénomènes sociaux; si de ces observations il avait induit une hypothèse; si cette hypothèse une fois inventée, il se fût adreint à la vérifier; si en un mot il avait su se créer une méthode et l'utiliser, il n'aurait point émis ces affirmations gratuites, qui donnent à ses théories je ne sais quel caractère d'a priori. Si, après avoir esquissé, dans *Munera Pulveris*, un plan, peut-être incomplet, mais en tout cas

suffisamment large d'un traité d'économie politique, il avait forcé son intelligence à suivre fidèlement, l'une après l'autre, les lignes générales qu'il avait dessinées, Ruskin aurait évité ces contradictions, qui viennent à chaque pas détruire l'effet heureux produit par un sentiment élevé, ou une idée juste, il aurait jeté, sur toute son œuvre, la lumière joyeuse de la clarté. Pour que Ruskin eût pu se plier à suivre un plan, ou à utiliser une méthode, il aurait fallu qu'il effaçât tous les plis que la nature avait imprimés à son intelligence. On a dit, peut-être à tort, qu'on ne refait pas sa vie; il est trop exact de dire, qu'on ne refait pas sa pensée.

§ II

Les idées économiques, dont nous venons de résumer les grandes lignes et de montrer les lacunes, Ruskin a tenté de les réaliser pratiquement. Il connaissait trop ses compatriotes, il avait lui-même, trop de bon sens, pour espérer appliquer immédiatement les moindres détails de son plan. Ce serait, disait-il, une politique à courte vue, parfaitement ruineuse, « que de fonder des institutions radicalement nouvelles, ou d'essayer d'établir, tout d'un coup, de nouveaux systèmes de travail. Chacun de nous doit se servir des avantages qu'il possède actuellement, quels qu'ils puissent être, lutter contre les difficultés qui résultent de sa situation présente, les modifier peu à peu, dans la mesure du possible, pour se rapprocher des lois que notre société de Saint-Georges voudrait voir, un jour, observées par tous ses membres » ¹. Nouvelle et étrange bizarrerie de ce grand esprit, qui, malgré la fougue de son imagina-

1. *Fors Clavigera*, III, L. LXVII, p. 359.

tion, l'ardeur de sa sensibilité passionnée, comprenait néanmoins que, pour construire des édifices sociaux durables, il ne faut point commencer par détruire et raser de fond en comble, mais élaguer et transformer¹. Le rêveur incorrigible, le poète impénitent, l'idéaliste fantasque avait compris, ce qu'ignorèrent souvent et ignorent encore les politiques, à l'esprit positif, au jugement sur : les révolutions, sont des torrents mystérieux, dont on connaît la source, dont on ignore le cours, dont on ne peut prévoir les effets, et qui, le plus souvent, ébranlent les rives, au point de rendre inutile, pendant des siècles, tout essai de construction durable.

Ruskin était trop convaincu de la vérité bienfaisante de ses idées, pour les confier à des flots aussi impétueux. Il traçait un plan, dont lui ou ses arrière-neveux veraient réaliser, progressivement, quand l'heure aurait sonné, les différentes lignes. Pour que ce programme de réformes correspondît à l'exposé de ses théories, il était nécessaire qu'il répondît à deux conditions. Il fallait que la nouvelle organisation restreignît le jeu de la loi de la concurrence : c'était la sanction des critiques adressées à l'Économie classique. Il importait, enfin, qu'elle exigeât de chaque citoyen le maximum de son développement moral : c'était la conséquence nécessaire du caractère qu'il avait donné à ses analyses de la richesse, du travail, de l'échange et des salaires.

I

Deux principes dominent les applications que Ruskin a faites de ses idées économiques. Ces principes sont des négations, négation de la liberté, et négation de l'éga-

1. *Fors Clavigera*, IV, L. LXXX, p. 461 ; II, L. XLV, p. 424 ; I, L. XXII, p. 436, 440.

lité. L'individu n'a pas droit à la liberté. L'homme ne saurait réclamer pour lui un privilège, que nous essayerons en vain de retrouver dans les autres ordres de la nature. L'État peut imposer à son activité les restrictions qu'il jugera utiles pour le fonctionnement et le progrès des rouages sociaux, tout comme la nature a imposé au développement des végétaux, à la force d'attraction des astres, des règles minutieuses. L'individu n'a pas droit à l'égalité. Les traditions historiques et les nécessités sociales ont amené la création d'une hiérarchie. Chaque citoyen la respectera, et s'efforcera, non pas de s'élever d'un échelon inférieur à un degré supérieur, mais d'atteindre dans la situation où le hasard le fit naître et où la morale le force à rester, une réelle perfection. Ces principes, assez fortement ancrés chez Ruskin pour qu'il¹ condamne l'esclavage, sans oser le flétrir², et exige de l'ouvrier qu'il ne songe pas à devenir patron, dominant le plan d'organisation du travail, de législation générale et administrative, que nous a laissé Ruskin. Nous verrons si, dans leurs applications, ces idées générales permettent, à la fois, et de limiter le jeu de la concurrence, et d'obtenir de chaque citoyen son développement moral.

L'État organisera le travail social, de manière à restreindre le domaine et à diminuer les effets de la lutte pour la vie. Dans la bataille, les malheureux, dont l'âge ou les maladies ont brisé les forces, sont inévitablement broyés. Chassés des ateliers, repoussés de partout, ils errent çà et là, misérables épaves ballottées dans les remous capricieux du torrent de la vie. C'est à l'État de recueillir ces vieillards et ces infirmes, de leur assurer un abri et un foyer³. « Un journalier sert son

1. *Munera*, p. 163.

2. *Time et Tide*, p. 10.

3. *Unto*, p. 19 (préf.).

pays avec sa bêche, conclut Ruskin, tout comme un homme, dans les rangs moyens de la vie, le sert avec son épée, sa plume ou sa lancette. Il devrait être aussi naturel et aussi simple, pour un journalier, de recevoir sa pension de sa paroisse, quand il a bien mérité de sa paroisse, que pour un homme d'un rang plus élevé, de recevoir sa pension du pays, quand il a bien mérité de son pays » ¹.

Une seconde série de mesures aura pour but de supprimer les effets de la concurrence sur la valeur et le prix des biens. La création de manufactures nationales, le rétablissement des corporations étaient les moyens que préconisait Ruskin. Le gouvernement établira pour la production et pour la vente des « objets nécessaires à la vie », ainsi que pour « l'exercice de tout art utile », des manufactures et des magasins. Sans intervenir avec les entreprises individuelles, sans imposer au commerce particulier des restrictions, ni des taxes, mais leur laissant, au contraire, « toute latitude », pour vaincre, si possible, les manufactures nationales, l'État veillera seulement à ce qu'on fabrique et vende dans ses magasins, pour un prix déterminé, « du pain qui soit du pain, et de l' « ale » qui soit de l' « ale » ². » Les corporations compléteront, à leur tour, ce que l'État a commencé. Le conseil de la corporation fixera le modèle de chaque objet fabriqué, « garantira une certaine qualité de cuir ou d'étoffe, des briques d'une certaine terre », examinera les améliorations nouvelles. Une fois qu'elles auront été acceptées, on les portera à la connaissance du public, en interdisant aux inventeurs, membres de la corporation, toute espèce de réclame et de publicité. Le conseil fixera, en outre, pour chaque branche de métier, dans tout le royaume, et le prix des objets fabriqués, et les salaires de l'ouvrier employé. Les

1. *A Joy for ever*, p. 143.

2. *Unto* (préf.), p. 17, 18.

membres du conseil auront le droit de vérifier annuellement les livres des commerçants affidés, pour pouvoir déterminer les prix de l'année suivante. « Enfin, toute entreprise, dont le passif dépasserait l'actif de 2500 francs, serait déclarée en faillite »¹. Il y aurait, donc, si nous comprenons bien le système de Ruskin, trois sortes de magasins : ceux des commerçants libres, ceux des membres des corporations, ceux de l'État. Pour plus des deux tiers des produits fabriqués, la valeur serait exactement contrôlée, le prix définitivement fixé. Ruskin espérait, par cette organisation de la production, supprimer les variations dont il redoutait les conséquences morales et financières.

Il y comptait d'autant plus que, par une troisième érie de mesures, ils avait enlevé et aux commerçants libres et aux corporations plusieurs branches de l'activité économique, pour les confier à l'État. L'État en sus du fardeau de l'instruction nationale, se chargera de toutes les grandes entreprises d'utilité publique, des chemins de fer, des routes, des mines, des ports. Les citoyens contribueront aux frais, et se partageront les bénéfices². Si quelques-uns de ces travaux sont particulièrement pénibles, l'État aura recours à la main-d'œuvre des condamnés ou des vagabonds³.

Telle est cette organisation du travail, dont Ruskin a disséminé, dans ses ouvrages, les diverses parties. L'absence d'unité de cette réglementation n'a d'égal que son manque de précision. S'il est difficile pour le lecteur de décider dans quel clan socialiste il convient de ranger Ruskin, il peut, en tout cas, deviner les conséquences désastreuses de tel ou tel détail de cette organisation. Et cependant, en proposant des lois sur

1. *Time*, p. 98 à 100.

2. *Time*, p. 92, *Arrows*, II, p. 120.

3. *Munera*, p. 134, *Unto*, préf., p. 138.

les pensions de retraite et le vagabondage, en montrant dans la nationalisation de certaines industries et dans la réorganisation des corporations transformées, des moyens de limiter les mauvais effets de la concurrence économique, il signalait, longtemps à l'avance, quelques-unes des solutions les plus pratiques et les moins discutées.

II

Un idéalisme, plus vague encore, caractérise la législation, chargée de conduire de gré ou de force, l'humanité hésitante vers le perfectionnement moral. La société, est comme l'équipage d'un navire. « Il n'y a pas la moindre différence, ni dans les difficultés auxquelles il faut faire face, ni dans les droits qui devront être exercés réciproquement. » Le vice et l'indolence devront être châtiés, avec autant de sévérité dans la cité qu'à bord. « Le droit de contrainte, dont sont revêtus ceux qui travaillent, vis-à-vis des gens qui voudraient mettre obstacle à leur travail, est aussi absolu dans la petite que dans la grande société. Le droit égal à partager tout ce qui est nécessaire à la vie commune » est aussi inaliénable dans l'une que dans l'autre. Le droit des malades et des abandonnés « à être secourus par les forts, dans un élan de réel sacrifice, est aussi émouvant et impératif, la nécessité de remettre l'autorité du gouvernement aux mains d'un vrai pilote exercé est aussi claire et aussi constante ¹ » sur mer que sur terre. L'État imposera à ses citoyens, comme un capitaine à ses matelots, les lois qu'il jugera nécessaires, pour obtenir d'eux l'unité dans l'effort et la continuité dans le progrès.

J. Ruskin esquisse le plan d'un Code assez vaste pour

1. *Time*, p. 80.

embrasser l'activité humaine tout entière. Une première branche appelée *archic*, « précise ce qui peut et ne peut pas être fait ». Les lois éducatives soulèvent les protestations du public anglais. Il pense, bien à tort, qu'on ne saurait restreindre la liberté d'un individu, avant qu'il n'ait commis quelque chose de mal. C'est intervenir, un peu tard, répond Ruskin. Si les lois *archics* d'un pays sont rigoureuses, ses lois pénales seront indulgentes. « Il est bon, pour un homme de porter le joug pendant sa jeunesse; car alors les rênes pourront être de fils de soie, avec un doux carillon de clochettes d'argent suspendues à la bride. Pour tenir au contraire l'âge mur, il vous faudra forger des entraves de fer, et fondre la cloche des trépassés »¹. Ruskin donne une application de cette législation restrictive de l'action, lorsqu'il nous montre la nécessité pour l'État de prohiber la vente des produits de « mauvaise qualité »².

Une seconde branche fixera « ce qui peut ne peut pas être possédé ». Ce sont les lois *Meristics*. Leur but est double : préciser ce dont chaque citoyen peut être propriétaire, et mettre, moyennant certaines conditions, ces objets à sa portée; déterminer ce que chaque membre de la communauté n'a pas le droit de posséder, et en conséquence, placer ces objets hors de son atteinte³. Les applications de ces lois draconiennes proposées par Ruskin sont rares. Pour chacun de ces exemples notre économiste, tiraillé entre son respect du droit de propriété et son désir de chasser du cœur humain l'avarice, a accumulé les contradictions. Là il propose de limiter l'accumulation de tout genre de biens⁴, d'imposer, par exemple, aux fortunes mobilières, un maximum⁵; ici il

1. *Munera*, p. 140.

2. *Time*, p. 95.

3. *Munera*, p. 140, 141.

4. *Id.*, p. 143.

5. *Time*, p. 12.

signale les dangers d'une pareille mesure¹. Dans la même page, il reconnaît la nécessité d'accorder le droit de posséder la terre, et lui impose des restrictions telles qu'il en est supprimé. L'État autorisera chacun à devenir propriétaire, comme un parent permet à son enfant de se marier. Mais cette faculté n'implique nullement « le droit d'acheter d'autres femmes, ou d'autres prairies ». Les corps d'êtres humains, leurs âmes ne sauraient être ni vendus, ni acquis; il en est de même pour la terre, l'eau, l'air, ces soutiens nécessaires de toute vie humaine. Sur cette restriction générale, s'en greffent de spéciales : interdiction d'étendre à l'agriculture, les procédés du machinisme, pour éviter la diminution de la main-d'œuvre; interdiction d'affermir, pour empêcher de spéculer sur un bien d'une utilité aussi vitale². —

Enfin une troisième branche de législation sera formée par l'extension du code pénale. Les lois « statiques » préciseront « ce que chacun doit ou ne doit pas supporter », assigneront à la conduite de tout citoyen des récompenses et des punitions³. Le patron sera considéré comme responsable « de la conduite, aussi bien que de l'aisance des hommes soumis à sa loi ». Ce n'est que s'il paie des salaires suffisants, s'il prélève sur les bénéfices une certaine somme pour les malades et les retraités, que la loi lui permettra de conserver le surplus de ses richesses, comme récompense de l'intelligence qu'il a révélée et de l'énergie dont il a fait preuve dans la direction de son industrie⁴.

Par cette organisation du travail, où il enlevait à l'initiative privée, pour les confier à l'État, plusieurs industries, limitait les effets des offres et des demandes

1. *Time*, p. 174.

2. *Id.*, p. 177 à 179.

3. *Munera*, p. 137 et 143.

4. *Time*, p. 8.

sur la valeur du bien fabriqué, la santé des ouvriers employés, Ruskin avait voulu enrayer le jeu de la concurrence, et préparer en même temps une renaissance morale. De même par une législation sociale qui portait à la liberté et à la propriété d'aussi nombreuses atteintes, notre auteur, tout en luttant contre la cupidité humaine, et en imposant aux supérieurs le respect des subordonnés, restreignait encore l'action de la concurrence. Ruskin voulait réformer à la fois la situation économique et l'état moral des sociétés contemporaines.

Pour surveiller l'application d'un code aussi minutieux le fonctionnement d'une organisation aussi complexe, l'État multipliera le nombre de ses fonctionnaires.

Cette administration idéale se divisera en sept groupes. Une première branche sera chargée de surveiller et étudier chaque citoyen, une seconde organisera l'assistance. Un corps de « prudents », contrôlera les exploitations industrielles, indiquera où il faut creuser les mines, tracer les chemins de fer. Ajoutons encore une magistrature, des professeurs, un pouvoir législatif et exécutif. Septièmement, enfin. « an exemplary authority », une autorité qui donnera l'exemple, « montrera ce qu'il y a de plus beau dans l'art de la vie » ¹. A chacune de ces classes de fonctionnaires, Ruskin s'ingénie à trouver un nom. Il y a des évêques, des officiers d'état, des juges ordinaires, des juges suprêmes.

Cette esquisse est à la fois si brève et si vague qu'il est impossible de la critiquer. Par ce laconisme et cette obscurité, notre économiste avouait inconsciemment l'impossibilité où il était de réaliser pratiquement son

1. *Time*, p. 182, 191.

idéal de réorganisation. L'échec s'explique par les influences qui inspirèrent et par les contradictions qui ruinent le système de Ruskin.

Il est impossible de ne pas être indulgent pour notre idéaliste impénitent, dès qu'on se rappelle que ces réformes pratiques ont été dictées par Carlyle et Platon. Déjà, quand Ruskin faisait de Turner un héros, c'est-à-dire un homme chargé, comme Cromwell ou Napoléon, d'une mission, proclamait que la beauté jaillit de l'union de idéal et du réel ¹, mettait, au-dessus de toutes les œuvres d'art, celles où apparaît un symbole religieux ou moral ², affirmait l'union intime des sentiments religieux et esthétique ³; il ne faisait que s'unir à Carlyle pour flétrir l'art passé ⁴ et préparer la naissance d'un art nouveau ⁵. Cette collaboration inconsciente devint, dès que parurent *Unto this last*, et *Munera Pulveris*, une alliance intime proclamée par l'un dans ses lettres ⁶ et par l'autre dans *Fors Clavigera* ⁷. C'est le seul auteur avec qui Ruskin se déclare complètement d'accord ⁸. Tous deux reprochent à l'économie classique d'avoir éliminé cet élément d'affection que le Christianisme avait fait entrer dans les mœurs de l'humanité. Tous deux proclament que « la richesse d'une nation n'est pas la quantité de numéraire qu'elle a encaissé, mais la quantité d'actes héroïques qu'elle a accomplis, de noble piétés et de vaillantes sagesses qu'elle possède encore » ⁹.

1. Carlyle, *Past and Present*, II, 4, III, 10.

2. Carlyle, *Sartor Resartus*, III, 3.

3. Carlyle, *Latter Day's Pamphlets*, jesuitism, 1850.

4. *Lectures on art*, p. 132.

5. *Lectures on Archit. and Paint.*, p. 228.

6. *Lettres à Emerson*, *Igdrasil* I, 5 suppl. p. 12.

7. *Fors Clavigera*, p. 203, II, 288.

8. *Unto*, p. 88, *Munera*, p. 82, p. 201, 211, *Time*, p. 33, *Crown*, § 62, 99, 138, 167, 184.

9. Carlyle, cité par Japp p. 225.

L'un et l'autre font de l'économie politique une branche de la morale.

Autant l'influence, de Carlyle pouvait être bienfaisante, quand il apprenait à Ruskin l'art des apostrophes, lui inspirait des attaques contre la société moderne; autant l'action de cette sensibilité fantasque et de cette imagination désordonnée devait être néfaste, dès qu'il s'agissait de réformes pratiques. L'admiration de Ruskin pour Platon¹ n'était pas faite pour combattre les dangers de son enthousiasme pour Carlyle. Comment la lecture du dialogue de la République l'aurait-elle amené à respecter davantage la liberté individuelle et la propriété, cette forme concrète et réelle de la liberté, à diminuer le caractère aristocratique de ses plans sociaux, à délimiter avec plus de précision les domaines respectifs de la morale et de l'économie politique? Platon n'at-il pas écrit. « L'or et la vertu sont comme deux poids, mis dans les plateaux d'une balance, et dont l'un ne peut monter si l'autre ne s'abaisse. »

L'échec de ses plans de réformes pratiques tient à la fois aux modèles suivis et aux contradictions accumulées. Le même écrivain qui accepte les trois principes de toute école socialiste : nationalisation des services d'utilité publique et établissement de magasins d'État, abolition de la rente et de l'intérêt, établissement des heures du travail comme base de l'échange et taux des salaires, se refuse à admettre la nationalisation du sol, et veut que chaque paysan « puisse bâtir sa chaumière² ». Ici, à maintes reprises, il proteste de son respect pour la propriété³; là, il énumère, nous en avons parlé, toute une série de mesures vexatoires. Plus loin, il exprime

1. *Fors Clavigera*, vol. IV, Platon est cité, p. 14 à 18, 64 à 66, 122 à 124, 236, 238.

2. *Eagle's nest*, § 200.

3. *Unto*, p. 75, 103, 160. *A Joy*, p. 193.

son amour passionné de l'inégalité¹ et prétend cependant imposer aux fortunes particulières un maximum. Dans quelques pages Ruskin se range parmi les socialistes d'État; plus loin, il se révèle comme un socialiste chrétien; ici il devient collectiviste. Ici, enfin par quelques allusions à la participation aux bénéfices, il semble se donner comme un socialiste Fabien ou possibiliste. Ces flottements et ces incertitudes tiennent à la contradiction fondamentale des deux idées maitresses de ses théories. Pour arrêter le fonctionnement des deux lois de la concurrence, de l'offre et de la demande, justifier ses analyses particulière, Ruskin fait une guerre acharnée à l'idée de liberté. Mais d'autre part, il se propose moins de détruire les notions économiques généralement admises, que de rénover la société moderne. Or, quelle est la condition de tout perfectionnement moral, sinon cet effort continu et conscient, forme suprême de la liberté? Ruskin, loin de comprendre cette vérité élémentaire, aurait volontiers suivi l'exemple de ces républicains dont il se moquait tant, et qui croyaient transformer les sentiments de leurs concitoyens, en décrétant, après avoir multiplié les mesures d'exception, que la vertu était à l'ordre du jour. Les lois minutieuses de Ruskin ne feront pas germer une âme vertueuse de plus dans une société asservie. Pour n'avoir ni compris cette contradiction fondamentale de son économie politique, ni cherché, dans l'idée de coopération², une conciliation ingénieuse entre les réformes économiques nécessaires à notre temps et la liberté condition indispensable de tout progrès moral, il a condamné ses efforts à rester sans succès et son œuvre sans influence. Est-ce à dire, cependant, que cet édifice d'idées, doive s'écrouler tout entier, en ne laissant derrière lui que l'éclat pas-

1. *Munera*, p. 135, 147, *Time*, p. 10.

2. *Time*, p. 2.

sager de quelques phrases scintillantes? Non. Le talent de Ruskin n'a point été gaspillé en vain : il nous a laissé un rêve et une morale.

II

Était-il juste, écrivait Coleridge, dans une strophe souvent citée par les socialistes anglais,

« Tandis que mes pères, en nombre infini, peinaient et saignaient,
De passer en rêvant les heures intidèles, sur des lits de feuilles
Donc je viens tout entier, tête, cœur et bras, [de roses?
Actif et jeune, pour combattre le combat pacifique
De la science, de la liberté, et de la vérité dans le Christ ¹ ».

Le même sentiment d'angoisse devant les misères humaines, le même doute sur la justice de notre organisation sociale empêchèrent Ruskin de trouver aux jouissances artistiques leur douceur coutumière; et, lui inspirèrent dans ses marches solitaires, à Chamouni et à Mornex, les lignes générales d'*Unto this last* et de *Munera Pulveris* ².

C'est, sans doute, dans une de ces promenades, par un beau soir d'été, qu'il évoqua le rêve, dont il nous a esquissé dans *Fors Clavigera* les mystérieux contours.

« La partie de mes écrits qui a été la plus écoutée », pensait Ruskin en regardant la plaine qui s'étendait à ses pieds, éclairée par les dernières lueurs du couchant, « est celle dans laquelle je m'efforçai de diriger les pensées de mes lecteurs vers les couleurs des cieux et les formes de ses nuées... Depuis que j'ai écrit ce chapitre sur l'ornementation de la voûte de l'aurore, la fumée d'une industrie inutile a fermé, pour plus d'un tiers de

1. Cité par Rose, p. 74.

2. Il séjourne à Chamouni en 1860, à Mornex en 1861-1862, à Chamouni en 1863, à Berne en 1865. *Unto* fut composé en 1860, *Munera* en 1861, *Crown* en 1865.

l'Angleterre, la vue de ce spectacle, de celui du matin comme de celui du soir, et la folie d'une fantaisie sensuelle a empoisonné la lumière bienfaisante des cieux, qui donnent la vie, des sombres horreurs de la maladie et des mensonges de l'insanité¹ ». Et en même temps, son imagination évoquait l'image des faubourgs de Manchester ou de Londres, étendant à l'infini les lignes monotones de leurs petites maisons sales, dans la tristesse de la fumée qui monte et de la pluie qui tombe. Ruskin relève la tête, et, à travers la brume du beau jour qui s'éteint, sous les derniers rayons du soleil, il voit surgir un monde nouveau. Au milieu de champs, cultivés avec un art si parfait qu'on les eût pris pour des jardins², se dressent de joyeuses chaumières. La brique banale et froide a été remplacée³, tantôt par des ornements de bois qui donnent une apparence de coquetterie tantôt par des pierres blanches qui donnent l'aspect d'une demeure forte et durable. Sur le pas de la porte, vêtue de joyeuses couleurs, toute étincelante des anti-ques bijoux d'or, transmis pieusement de génération en génération, est assise la maîtresse de maison⁴. Elle lit non pas des journaux, ils sont prohibés dans la société idéale⁵; mais un des livres dont la lecture est recommandée par l'État. Chaque chaumière a ainsi sa bibliothèque formée⁶ en partie d'ouvrages, dont la lecture est jugée indispensable par le grand Maître, en partie d'auteurs choisis par chaque citoyen, sur une liste déposée à la bibliothèque centrale de la cité. La journée de travail est finie, le mari rentre. Lui aussi, au lieu du complet gris et de la casquette du fermier anglais, porte un

1. *Art of England*, p. 232.

2. *Fors Clavigera*, I, p. 158.

3. *Id.*, II, p. 280.

4. *Id.*, III, p. 185, 186.

5. *Id.*, II, p. 281.

6. *Id.*, II, p. 281.

costume élégant, la tenue particulière aux fermiers. Chaque année il paye une dime au propriétaire du sol¹. Sous la surveillance des agents fonciers de l'État², il cultive le bien, économise pour construire sa chaumière, économise surtout pour se rendre propriétaire du sol qu'il féconde pour autrui. Il est sûr, en tout cas, que son labeur sera toujours récompensé, puisqu'il lui sera tenu compte des améliorations obtenues³. Dans cette cité heureuse, il n'y a ni exactions de la part des maîtres, ni révoltes de la part des serviteurs. C'est un vrai couvent⁴ dont tous les membres sont unis par un double lien d'obéissance et de solidarité. Le fermier respecte son maître, le chef du district, et son intermédiaire, l'agent foncier, parce qu'il a conscience de leur supériorité. Plus large d'épaules que ses subordonnés, plus ferme dans sa volonté, plus élevé dans ses idées, « le seigneur des terres et des vies » travaille journellement à leur tête, comme Richard, dans les tranchées d'Acre⁵. Le supérieur respecte son inférieur, parce qu'il comprend l'utilité de sa collaboration, et sait qu'il peut, en acquérant le sol, devenir son égal. Dans la cité idéale, le problème agricole était résolu. — Des cris, des chants et, pêle-mêle, confondus, les enfants des maîtres et des fermiers reviennent joyeusement des écoles, où ils vont apprendre un métier manuel, une morale et une histoire. Aux garçons, les maîtres enseignent à labourer ou à naviguer; aux filles à filer, à tisser, à coudre, et plus tard à apprêter d'une manière parfaite un repas simple⁶. On les habitue peu à peu à aimer les animaux, à se res-

1. *Fors Clavigera*, II, p. 280.

2. *Id.*, III, p. 174.

3. *Id.*, III, p. 171.

4. *Id.*, II, p. 279.

5. *Id.*, III, p. 175.

6. *Fors Clavigera*, II, p. 282.

pecter les uns les autres, à ne jamais mentir; et surtout, c'est là le point important, à obéir avec une précision d'esclaves ¹. Quand la maturité est venue, les professeurs donnent aux enfants quelques notions d'histoire naturelle, de latin. Ils leur font connaître les cinq grandes cités qui ont régné sur le monde : Athènes, Rome, Venise, Florence et Londres ². Ils leur racontent la vie des héros et des héroïnes qui les ont illustrées, et les habituent à se rappeler leurs noms aux jours de leur naissance et de leur mort. L'année aura ainsi pour les enfants son calendrier, fait de souvenirs respectueux. Quotidiennement, une partie de leur prière du matin sera un chant en l'honneur de ceux dont ce jour est l'anniversaire; une partie de leur prière du soir, un chant de triomphe pour ceux dont la mort tombe ce soir là ³. Dans la cité idéale, le problème de l'éducation était résolu. — Les chaumières des fermiers avec une troupe joyeuse d'enfants avaient disparu. Une petite ville étendait maintenant, dans la plaine, les lignes de ses toits. Ni cheminées d'usines, ni fumée, ni voitures, ni bruit. On n'importe ni n'exporte. La vie est simple. Le droit de propriété est restreint. Chaque famille s'efforce de se suffir le plus possible à elle-même, et la communauté produit seulement ce que ne sauraient créer les efforts individuels. Les forces naturelles, l'action de l'eau ou du vent suffisent pour mettre en marche le peu d'usines qui sont nécessaires ⁴. Rien n'est laissé au hasard, tout est prévu par le gouvernement de la cité. L'étalon de la valeur, le prix, le type de chaque objet fabriqué est fixé. L'étalon de la valeur consiste en un poids déterminé de grains ou de laine ou de soie, garantis par l'État comme étant

1. *Fors Clavigera*, I, p. 158.

2. *Id.*, II, p. 281.

3. *Id.*, p. 158.

4. *Id.*, I, p. 175.

d'une qualité fine et pure ¹. Le prix d'un objet varie avec le nombre d'heures de travail nécessaires pour le fabriquer. Le salaire est calculé d'après la somme indispensable, pour assurer la vie d'un homme pendant une journée ². L'échantillon de chaque article usuel est établi par le gouvernement et vendu dans ses magasins. Tout citoyen peut fabriquer un modèle supérieur à celui de l'État, le vendre au prix qu'il pourra en trouver; mais toute chose qui lui est inférieure est marquée d'un signe spécial. Les objets d'alimentation, d'habillement, de mauvaise qualité, sont détruits par les officiers de l'État ³. Malgré cette réglementation minutieuse, les demandes et les offres pourraient provoquer des baisses et des hausses subites. Aussi l'État tient-il en réserve autant d'articles qu'il serait nécessaire, pour faire face à des demandes égales à la valeur totale des objets en circulation. Enfin, à la porte de la Banque du district, on affiche, chaque année, au 1^{er} janvier, le cours des objets; tous les matins, la quantité d'objets en circulation ou hors de la circulation ⁴. Grâce à ces mesures la ville conserve son aspect de calme heureux. Elle n'est ni trop vide, ni trop pleine, ni silencieuse, ni tapageuse. On y produit sans lutter, on y travaille sans mourir. L'industrie n'est qu'une branche de l'activité humaine qui comme les autres laisse à chacun le temps de rêver et de penser, qui ne broie ni les âmes ni les corps. La paix morale de cette industrie bienfaisante est symbolisée par la monnaie dont se servent les commerçants. Rien que des ducats et des florins d'or et d'argent pur. Sur l'une des faces, la rose des Alpes avec la devise *Sit splendor*; sur l'autre, Saint-Michel et en exergue *Fiat*

1. *Fors Clavigera*, III, p. 180.

2. *Id.*, II, p. 299.

3. *Id.*, III, p. 185.

4. *Id.*, III, p. 181.

voluntas tua sicut in cælo et in terra ¹. Dans la cité idéale le problème du commerce était résolu. — Sur une des places de la ville se dresse le palais gothique, où sont renfermées les lois, celles-là même qu'avait Florence au xii^e siècle ², les rôles de parchemins qui portent écrits, en caractères du xiii^e siècle, les noms des citoyens ³; c'est ici que siège le grand-maître. Il incarne l'État. Dans la cité, ni prêtres, ni juges, ni soldats. L'enseignement quotidien de la vérité divine, le port héroïque de épée, le respect de la justice doivent être demandés à chaque âme humaine d'après ses moyens. Tout citoyen est à la fois juge, soldat et prêtre ⁴. La hiérarchie sociale est donc des plus simples. En haut, le Maître, entouré des maréchaux, grands citoyens, illustrés par les talents révélés ou les services rendus; au-dessous viennent : les seigneurs des terres qui résident chacun dans leur district; au-dessous encore les agents fonciers, les fermiers, les commerçants et les ouvriers agricoles ⁵. A part de cette hiérarchie siègent les artistes et les poètes chargés, moyennant un salaire, d'instruire ou d'amuser le travailleur après et pendant son travail ⁶. C'est le grand-maître assisté de ses maréchaux qui prend les mille décisions que nécessite l'organisation de l'agriculture et de l'industrie; c'est lui qui reçoit les étrangers, qui demandent à être admis dans la cité. Il leur lit à haute voix, leur demande s'ils acceptent le Credo de la cité : « Je crois en Dieu vivant, le Père tout puissant, le Créateur du ciel et de la terre, de toutes les choses, de toutes les créatures visibles et invisibles. Je crois à la bonté de sa

1. *Fors Clavigera*, III, p. 183.

2. *Id.*, II, p. 284.

3. *Id.*, III, p. 376.

4. *Id.*, III, p. 370.

5. *Id.*, III, p. 174.

6. *Id.*, III, p. 371.

loi et à la douceur de son œuvre. Je m'efforcerai de l'aimer, de respecter sa loi, de voir son œuvre tant que je vivrai. Je crois à la noblesse de la nature humaine, à la majesté de ses facultés, à la richesse de sa pitié et à la joie de son amour. Je m'efforcerai d'aimer mon voisin comme moi-même; et, quand je ne le pourrai, j'agirai comme si je l'aimais. Je travaillerai autant que les forces et les circonstances, que me donnera Dieu, me le permettront pour mon pain quotidien. Tout ce que ma main trouvera à faire, je le ferai avec toutes mes forces. Je ne tromperai ni ne ferai tromper aucune créature humaine, dans mon intérêt ou pour mon plaisir; je ne blesserai ni ne ferai blesser aucune créature humaine, dans mon intérêt ou pour mon plaisir; je ne volerai ni ne ferai voler aucune créature humaine, dans mon intérêt ou pour mon plaisir. Je ne tuerai, ni ne blesserai inutilement aucune créature vivante, ni ne détruirai aucune belle chose, mais m'efforcerai de sauver et de soutenir toute tendre vie, de conserver et de perfectionner toute beauté naturelle sur terre. Je m'efforcerai de développer dans mon corps et dans mon âme chaque jour des sources plus élevées de devoir et de bonheur, non pour rivaliser et lutter avec autrui, mais pour secourir, distraire et honorer mon prochain, pour la joie et pour la paix de ma propre vie. J'obéirai sincèrement aux lois de mon pays, aux ordres de son souverain et de toute personne désignée pour exercer sous lui une parcelle d'autorité, dans la mesure où ces lois et ces règlements seront d'accord avec ce que je crois être la loi de Dieu. Quand ils ne le seront pas ou quand ils auront besoin d'être réformés, je protesterai contre eux, loyalement et fermement, mais sans violence malicieuse, cachée ou désordonnée¹ ». Tel était le credo de la cité de Saint-Georges.

1. *Fors Clavigera*, III, p. 168, 169.

Ruskin leva les yeux. Le soleil s'était couché, la brume étendue, le rêve évanoui. Il en garda toujours un souvenir précis et dans bien des pages de *Fors Clavigera*, il a évoqué dans des élans de prophète, l'image de la cité de Saint-Georges.

Un rêve est toujours trop personnel pour qu'il puisse satisfaire toutes les pensées. Celui que nous raconte Ruskin est d'une si grande élévation morale et d'une si douce poésie, qu'on ose à peine formuler un doute sur sa réalisation possible, une objection au nom de la liberté méconnue. On peut pardonner à ce caractère autoritaire ses exagérations, à cette imagination fougueuse son idéalisme, en pensant aux passions toujours généreuses auxquelles Ruskin obéit, à l'élévation toujours pure des images, qu'il se plaît à évoquer. Qu'importe tel détail d'un rêve, s'il a jailli d'un noble sentiment ou d'une délicate pensée ! Tant d'êtres humains passent avec un regard indifférent ou un sourire de sceptique devant les misères sociales ; tant d'autres n'en parlent que pour les exploiter ; tant d'autres construisent des sociétés nouvelles, sans rien faire pour remédier directement aux maux dont souffre la nôtre, qu'il est permis de se montrer indulgent pour celui qui n'a pu songer aux tristesses et aux laideurs de notre temps sans tressaillir de douleur et de pitié, qui a donné sans compter son temps, ses forces et son argent pour effacer une souillure ou sécher une larme ; qui, s'il nous a dit son rêve, son besoin de paix et de rénovation, nous a aussi laissé un code de morale sociale. « Même aujourd'hui, écrivait-il, nous pouvons veiller à ce que tout travail fait soit complètement payé ; à ce que soit bien l'ouvrier, et non pas un autre, qui reçoive son salaire ; à ce que le travail soit fait avec ordre, avec une allure militaire, une bonne direction, d'une manière saine, sous la surveillance de bons capitaines et lieute-

nants de travail; à ce qu'il y ait des repos suffisants; à ce que pendant ce repos, les distractions soient saines, non pas dans des jardins de salles de bal, avec des fleurs de zinc, un soleil de gaz et des filles dansant pour avoir du pain, mais, dans de vrais jardins avec de vraies fleurs, un vrai soleil et des enfants dansant, parce qu'ils sont heureux¹. » Pour réaliser tous ces progrès, que faut-il faire? Son devoir, rien que son devoir, tout son devoir.

§ III

Si les jugements sont assez sûrs pour comprendre l'étendue du péril, les consciences assez droites pour rechercher les responsabilités, les courages assez fermes pour tenter les longs efforts, l'orage, qui menace les sociétés modernes, peut être écarté. Ce ne sera, peut-être pas l'aurore d'un beau matin, qui se lèvera, derrière les collines sur le monde, rajeuni; ce sera en tout cas, l'épanouissement d'une après-midi ensoleillée, heureuse d'avoir évité la tempête. Pour redonner à notre horizon sa sérénité, à notre société le calme de la paix, que faut-il faire? Tenter une réforme morale, la seule, comme dit Carlyle, qui soit utile et durable. « Une réforme publique peut bien, sans doute, arracher les mauvaises herbes, mais elle laisse le sol vide, prêt, soit pour des fruits nobles, soit pour de nouvelles ivraies plus mauvaises encore². » Les réformes morales en même temps qu'elles arrachent les plantes corruptrices, font germer les moissons de demain. L'exposé de ce nouvel évangile forme la partie la plus belle et la plus durable de l'œuvre économique de J. Ruskin³.

1. P. 59.

2. Cité par H. de B. Gibbnis, p. 190.

3. Le lecteur ne devra pas chercher, dans les pages qui suivent, l'exposé systématique d'un traité de morale sociale. Ruskin, nous

Deux actes de foi, l'un en la nécessité et la beauté de l'action dans la vie, l'autre en la nécessité et la beauté du christianisme, le dominant tout entier.

Dans une phrase admirable, Ruskin a dépeint la tristesse glaciale d'une vie où la paresse succéderait à l'activité, le doute à la croyance : « Sur la rivière de la vie humaine, souffle un vent d'hiver, et brille en même temps un soleil céleste; l'arc-en-ciel colore ses remous agités; la glace se fixe sur ses eaux immobiles. Prenons garde que notre repos ne devienne pas le repos des rochers qui, aussi longtemps qu'ils sont roulés par le torrent ou frappés par le tonnerre, conservent leur majesté, mais qui, quand le ruisseau est silencieux, l'orage passé, permettent à l'herbe de les couvrir, aux lichens de se nourrir d'eux, et sont réduits en poussière par la charrue¹. » La vie n'est belle, que quand elle n'est jamais immobile. Elle doit être une lutte perpétuelle, non contre les hommes, mais sur soi-même. « Plus l'art de la vie est beau, plus il est essentiellement l'œuvre de gens qui ont conscience de leur infériorité, » qui combattent pour accomplir un devoir, atteindre une beauté. Plus le but est loin d'eux, plus ils redoublent d'efforts. Et dans cette marche pénible, des âmes d'élite trouvent ce que les hommes cherchent en vain, à travers des sentiers plus fleuris, ce fantôme qui apparaît un instant pour s'effacer bien vite, le bonheur. « Les plus doux plaisirs de la jeunesse s'évanouissent dans une obscurité plus grande que leur splendeur passée; l'amour le plus élevé et le plus pur, trop souvent, ne fait que colorer le nuage de la vie des feux d'une douleur qui ne s'éteint jamais; » tandis qu'au contraire, la lente ascension d'un

l'avons déjà dit, en analysant sa pensée, n'a jamais voulu ou pu qu'exprimer des sentiments moraux, marqués des mêmes caractères chrétiens et délicats.

1. *Modern Painters*, II, p. 5.

degré inférieur à un point plus élevé, le travail quotidien et persévérant nous donnent la joie ¹. La vie n'est belle et bonne que si, depuis son aurore jusqu'à son couchant, elle est consacrée toute entière à se rapprocher d'un idéal moral.

Pour la nation comme pour l'individu, il existe une moralité. Une sensibilité, c'est-à-dire une perception naturelle du beau, du vrai et du bien, révélée par la délicatesse de ses coutumes, — une énergie, maîtresse et respectueuse d'elle-même, exprimée par sa fidélité aux traditions acquises, telles sont les deux conditions de la moralité d'un peuple. Pour que des habitudes prouvent qu'une race « est sensible et fortement éduquée », il faut qu'elles soient « les manifestations régulières d'une vie intense, comme l'action des doigts d'un musicien. » Les traditions d'une race grossière « ne sont pas, à proprement parler, des habitudes, mais des incrustations, non pas des restrictions ou des formes de la vie, mais des gangrènes infectes, des commencements de mort ². » L'action est donc la grande loi morale de la vie des nations et des individus. Ceux-ci luttent pour perfectionner leur pensée, affiner leur sensibilité, accroître leur volonté. Celles-là cherchent à concevoir, à acquérir, à conserver des traditions morales.

Cet idéal, qu'il flotte devant les yeux passionnés d'un jeune homme au début de la vie, qu'il apparaisse à la nation anxieuse des orages qui s'amoncellent à l'horizon, est toujours le même : c'est ce rêve d'amour et de justice, qui fut prêché, il y a deux mille ans, sur les collines de Galilée. Les crises sociales contemporaines sont causées par l'affaissement du sentiment chrétien, et la vie des nations, comme celle des individus, ne redeviendront belles et heureuses, que lorsque les uns

1. *Sesame*, p. 184, 185.

2. *Munera*, p. 130, 131.

et les autres iront demander au livre de l'Éternelle vérité le secret de l'idéal moral, vers lequel ils devront reprendre leur marche lente et continue. « La Bible vous dit de vous habiller simplement, s'écriait Ruskin, et vous êtes fous de parures. La Bible vous dit d'avoir pitié des pauvres, et vous les écrasez sous les roues de vos voitures. La Bible vous dit de respecter les lois de la justice, et vous ne savez pas, ne désirez pas savoir ce que signifie le mot de justice ¹ ». Et dans un beau mouvement d'éloquence, il terminait : « Écoutez du moins les mots de vos enfants. Que ce soit sur les lèvres de nos gamins et de nos petits-enfants, que nous puissions notre force ! Prenons garde à ce que nous ne leur apprenions pas à railler, au lieu de prier, quand nous leur enseignons, soir et matin, à demander ce que nous ne nous attendons jamais à voir accorder ; que la volonté du Père, — qui est que les créatures soient justes et heureuses, — soit faite sur terre, comme elle l'est au ciel ² ». Appliquer les principes du christianisme dans le perfectionnement persévérant et acharné de l'âme, tel est le but de la morale individuelle ; l'amélioration constante des rapports entre êtres humains de classes, de sexes, d'âges différents, tel est le but de la morale sociale, que J. Ruskin a prêchée aux hommes, dans une langue merveilleuse, et avec une foi qui ne s'affaiblit jamais.

I

Il proclamait, nous l'avons déjà dit, qu'une hiérarchie respectée était aussi conforme aux lois de la nature, que nécessaire au bon fonctionnement d'une société. Revenant sur cette idée, il nous montre ³ qu'on

1. *Crown*, p. 170.

2. *Crown*, 205, *Unto*, p. 70, 71.

3. *Munera*, p. 135, 136.

peut classer les pensées humaines, en deux groupes. Les unes tendent à régler et à construire, les autres à désorganiser et à détruire; celles-là sont nées pour dominer, celles-ci pour obéir. La santé morale de l'État dépend de la distinction radicale de ces deux éléments. Si l'élément dominateur n'est pas utilisé, ne commande pas, il sera gaspillé et perdu. Si l'élément servile n'est pas amélioré par une soumission exemplaire, il corrompra le corps social. De même que la force d'une âme humaine consiste à « dépendre des âmes supérieures qu'elle peut découvrir, et à voir dépendre d'elle les inférieures qu'elle peut atteindre »¹, de même la vie d'une âme nationale réside dans le respect qu'a chaque citoyen de toutes les supériorités, et dans son dévouement à toutes les infériorités. Il y a donc deux grands devoirs sociaux correspondant aux degrés de la hiérarchie sociale, qui ne sont autres que les deux vertus chrétiennes de la soumission et de la charité. Dans notre désir de laïciser la langue de la morale, nous avons confondu ces deux formes du dévouement à la chose commune, sous le nom de solidarité.

« Buons et mangeons, car nous mourrons demain » disait le fermier latin, et il nous a laissé d'éternels monuments de sagesse humaine et de chant joyeux. « Travaillons et soyons justes, car demain nous mourrons, et après la mort viendra le jugement », disaient Holbein et Durer et ils nous ont laissé d'éternels souvenirs du travail humain et de la crainte attristée de la Divinité. « Réjouissons-nous et soyons heureux, car demain nous mourrons et nous serons avec Dieu », disaient Fra Angelico et Giotto; et ils nous ont laissé d'éternels monuments de la royauté des cieux, divinement pla-

1. *Eagle's nest*, p. 90.

fonnée. « Fumons des pipes, gagnons de l'argent, lisons de mauvais romans, marchons dans l'air empesté, disons avec sentiment que nous sommes bien las, car demain nous mourrons et nous serons changés en pipes¹, » voilà ce que s'écrie l'élite de la société moderne. Elle oublie que ceux, qui sont en haut de l'échelle sociale, forment un gouvernement invisible², dont on doit retrouver tous les jours l'influence bienfaisante sur les vies plus modestes et moins heureuses. Les privilégiés, qui ont reçu en don l'intelligence, l'art ou la richesse, ont le devoir d'élever à eux ceux, que les hasards de la naissance ont faits leurs inférieurs. Les hommes d'une pensée supérieure, doivent être « la providence des incapables, des faibles et des paresseux », organiser telle industrie ou telle œuvre d'assistance, qui permettra aux plus déshérités de travailler et de vivre. Les artistes et les savants ont le devoir de distraire et d'instruire la grande foule qui peine et souffre³. Quant à ceux qui possèdent des capitaux, il faut qu'ils sachent estimer leur avoir à sa valeur; il faut, enfin, qu'ils soient capables de bien dépenser. On ne saurait conclure de l'existence d'une richesse à la supériorité de son possesseur et à un accroissement de la fortune nationale : tel capital n'est que la récompense d'une vie intègre et d'un labeur acharné; tel autre est « lourd de larmes humaines, comme une récolte humide de pluie et rentrée trop tôt dans les granges⁴. » On ne peut tirer vanité de sa richesse qu'à la double condition de prouver par sa vie morale qu'elle a été bien acquise, de mettre en pratique jusqu'au déclin de sa vie la grande loi chrétienne du travail, « se rappelant que la meil-

1. *Arrows*, II, p. 172.

2. *Munera*, p. 149.

3. *Time*, p. 166.

4. *Unto*, p. 58.

leure prière, au commencement de la journée, est de demander à ne point perdre un instant, le meilleur *benedicite* avant le repas, le sentiment que nous avons bien gagné notre repos ¹. » Les heureux de ce monde, qui comprendraient qu'il ne suffit point d'être riche pour avoir droit au respect et à une influence, rempliraient aisément leur second devoir social : ils sauraient dépenser. « Chaque atome de substance », utilisée est « tant de vie humaine » consommée. Si on ne s'en sert pas pour entretenir ou développer des forces réelles, « c'est une certaine quantité de vie dont on empêche l'éclosion, ou qu'on détruit. » Chaque fois qu'on veut acheter, il faut se demander si la somme payée est suffisamment rémunératrice pour le producteur, si l'objet désiré nous donnera une vigueur, une connaissance ou une joie nouvelle. L'art de dépenser est la contrepartie nécessaire de l'art d'acquérir. Les membres de l'élite sociale ne remplissent donc tous leurs devoirs, que quand ils donnent une part de leurs richesses pécuniaires, littéraires, artistiques, scientifiques, aux membres malheureux de la communauté, et en échange leur demandent le moins souvent possible des travaux sans utilité, ou sans élévation ³.

Deux voies différentes s'ouvrent devant vous, riches, artistes, savants : choisissez. « Ou bien vous prendrez la poussière pour la divinité, une hallucination pour une possession réelle, un rêve accablant pour la vie, vous choisirez comme épitaphe le verset singulièrement modifié du célèbre hymne hébreu : « Ils ont amassé, ils ont dépouillé les pauvres : leur iniquité vivra éternellement. » Ou bien ayant le soleil de la justice pour briller sur vous, l'essence réelle de la fortune entre vos mains,

1. *Crown*, p. 37.

2. *Unto*, p. 171, 172.

3. *Time*, p. 157 à 159.

la loi pure et la vie libre en vous, laissez les hommes écrire cette plus belle devise sur votre tombeau : « Ils ont largement distribué, ils ont donné aux pauvres : leur justice vivra éternellement ¹. »

Dès que les membres de l'élite sociale sont en rapports, d'une manière constante et étroite, avec les autres membres de la communauté, de nouvelles obligations morales viennent se greffer sur les devoirs généraux. Tel est le cas du commerçant et du patron.

Le commerçant tiendra ses engagements, donnera à la chose fournie toute la perfection possible. Plutôt que de manquer à la parole donnée, de consentir à falsifier ce qu'il vend, à demander des prix exorbitants, il acceptera courageusement les fatigues du labeur, les angoisses de la pauvreté ². Cette double obligation n'est qu'une forme du devoir imposé à chacun de ne jamais sacrifier à ses intérêts ceux d'autrui, de se refuser le droit de nuire pour vivre. Les paraboles de l'Évangile l'avaient déjà dit.

Le même sentiment de respect pour l'humanité et de sympathie pour ceux qui peinent inspirera le chef d'industrie. Il est inutile d'essayer de voiler ce fait douloureux par de jolies phrases, de parler à l'ouvrier de l'honorabilité du travail manuel et de la dignité humaine : un travail rude, qu'il soit honorable ou non, nous ôte un peu de vie : « L'homme qui a passé sa journée à jeter de la boue hors d'un fossé, ou qui a conduit un express sous la bise du nord, toute la nuit, ou qui a tenu le gouvernail d'un charbonnier dans la tempête, sur une plage sous le vent, ou qui a fait tourner du fer, chauffé à blanc à l'entrée d'un haut fourneau, n'est pas le même homme à la fin de sa journée ou de sa nuit », que celui qui était assis dans une chambre pai-

1. *Munera*, p. 205.

2. *Unto*, p. 34.

sible, en train de lire des livres, de classer des papillons, ou de peindre des tableaux¹. Si le patron est bien convaincu de l'épuisement des forces vives qu'entraîne un travail péuible, il hésitera à employer son ouvrier à produire des choses inutiles, des objets de luxe, par exemple; et s'il a le choix entre plusieurs tâches, il lui donnera celle qui lui fera mener l'existence la plus saine². Laissez à l'ouvrier, dans la semaine, quelques heures pour qu'il puisse développer son intelligence en la forçant à penser, réveiller son âme en admirant les merveilles des cieux³. Reconnaissez-lui le droit à autre chose qu'à du pain. « Demandez les miettes de la table, si vous le voulez, s'écrie Ruskin, mais demandez-les comme des enfants, non comme des chiens. Criez votre droit à être nourris, mais criez plus haut votre droit à être saints, parfaits et purs. » Saints, dira-t-on, ces hommes aux habits sales, au langage grossier, attelés à une besogne sans nom; parfaits, ces êtres aux yeux éteints, aux membres courbés, aux intelligences engourdies; purs, ces âmes bouleversées par les désirs sensuels, ces pensées si peu élevées au-dessus de terre. Soit : tout cela est possible, mais ils n'en sont pas moins « ce qu'il y a de plus saint, de plus parfait et de plus pur sur terre aujourd'hui; et, si ce que vous dites d'eux est exact, ils sont encore plus saints que vous qui les avez laissés dans cet état⁴ ». Pénétré de ce sentiment, convaincu qu'il est responsable, en partie, de la moralité de ses ouvriers⁵, le patron veillera à ce que l'organisation du travail soit intelligente, à ce que le salaire soit assez élevé pour leur permettre de goûter quelques-unes des beautés de ce monde. « Car l'homme ne vit pas seule-

1. *Crown*, p. 49.

2. *Munera*, p. 193, 198.

3. *Fors Clavigera*, III, p. 207.

4. *Unto*, p. 162, 163.

5. *Id.*, p. 33.

ment de pain, mais aussi de la manne céleste, de tous les mots mystérieux et de toutes les œuvres impénétrables de Dieu ». Donner à tous les membres de la société les vraies joies de la vie, combattre l'abrutissement de l'atelier, la démoralisation des cabarets, voilà le devoir social, l'œuvre de charité dont Ruskin voulait retrouver le culte passionné chez tous les membres de l'élite sociale, au foyer du capitaliste comme dans le laboratoire du savant, dans le salon de l'artiste comme dans le cabinet de l'industriel.

Si, dans la société, les aînés ont des devoirs vis-à-vis des cadets, les cadets, eux aussi, ont leurs obligations vis-à-vis des aînés. « Il y a trois choses matérielles, non seulement utiles, mais essentielles à la vie, nul ne sait vivre jusqu'à ce qu'il les ait acquises, ce sont : l'air pur, l'eau et la terre. Il y a trois choses immatérielles, non seulement utiles, mais essentielles à la vie, nul ne sait vivre jusqu'à ce qu'il les ait acquises, ce sont : l'admiration, l'espoir et l'amour¹. » Les aînés de la grande famille nationale fournissent aux cadets l'air pur, l'eau et la terre; c'est aux cadets qu'il appartient de faire germer ces trois sentiments moraux nécessaires à toute vie, l'admiration, l'espoir et l'amour. En un mot, et pour redonner aux idées ce que le style imaginé de Ruskin leur enlève de précision, les inférieurs doivent savoir obéir, — l'obéissance n'est-elle pas un peu de l'administration? — travailler avec gaieté, — le labeur joyeux n'implique-t-il l'amour et l'espérance? Quand les subordonnés respecteront les bonnes lois et les bons maîtres², aimeront le travail³, ce jour-là, une vie nouvelle commencera pour le peuple. Le ciel lui accordera alors « la

1. *Fors Clavigera*, I, p. 97.

2. *Fors Clavigera*, I, p. 203.

3. *Crown*, p. 43.

vision de cette lumière sacrée, qui s'arrête au-dessus de la place où dort l'Enfant-Dieu » et ordonnera « que, de plus en plus, dans chaque Noël à venir, il puisse être dit de lui : « Quand il vit l'étoile, il s'en réjouit ¹. »

Si J. Ruskin s'étend plus longuement sur le devoir social de l'élite, c'est que ses fautes sont sans excuses, son action décisive, son exemple tout puissant. Un temps viendra, où les aînés sentiront le poids de leurs responsabilités et l'étendue du danger, réformeront leurs mœurs d'après les principes que nous venons d'exposer; où les cadets, saisis de la contagion du bien, aussi réelle que celle du mal, s'élèveront à leur tour. C'est alors que le royaume céleste régnera sur terre. « Le tabernacle de Dieu sera au milieu des hommes; aucun prêtre ne sera plus nécessaire pour officier, car toute la terre sera un temple; le pain ni le vin ne seront plus nécessaires, pour entretenir le corps des mortels, leur mémoire défaillante; mais à celui qui a soif, on donnera l'eau du salut et les fruits des arbres de vie ². »

II

Si l'harmonie doit présider aux rapports entre les classes sociales, elle doit régner aussi entre les différents sexes. Pour défendre les nouveaux préceptes de sa morale sociale, Ruskin a trouvé ses pages les plus émues et ses images les plus pures. Une femme l'avait élevé. Il devait à la douceur des amitiés féminines les meilleures heures de son enfance. Cette double et bienfaisante influence, Ruskin ne l'oublia jamais, et quand, en suivant le sentier de sa vie, il sentit par trois fois son cœur se briser, il n'eut qu'à évoquer les douces journées

1. *Fors Clavigera*, I, p. 235.

2. *Fors Clavigera*, IV, p. 267.

de Herne Hill, pour effacer jusqu'au souvenir de ses peines. Il conserva entière son admiration pour celles qui nous donnent la vie, souvent le bonheur, quelquefois le talent. Il aimait, à Oxford, à réunir souvent dans sa chambre de Corpus Christi College, quelques-unes des jeunes filles qui formaient la partie la plus assidue et la plus enthousiaste de son auditoire. Il trouvait chez elles ce qu'il avait en vain demandé aux étudiants d'Oxford, un amour naissant pour les choses d'art, un sens très vif des beautés littéraires, un attachement sincère aux idées de rénovation morale et sociale. Plus tard encore, quand de douloureuses épreuves se furent abattues sur le vieillard octogénaire de Brantwood, les angoisses de la folie ou les troubles de l'hallucination se dissipaient plus vite lorsqu'il écoutait la musique d'une jolie voix, ou lorsqu'il voyait le regard de deux beaux yeux. N'y avait-il pas, en effet, entre les âmes de celles qui l'avaient élevé, aimé, écouté, admiré, et l'âme étrange de ce rêveur, qui fut un homme d'action, je ne sais quelle mystérieuse affinité? S'il avait cette persévérance dans l'effort, cette patience dans le travail, cette fécondité de l'intelligence, qui sont le propre d'une intelligence virile, il eut aussi les caprices de la pensée, les contradictions de l'imagination, la tendresse du cœur, qui sont les traits distinctifs de l'âme féminine. Si, le plus souvent, on lisait dans ses yeux bleus le regard passionné de l'apôtre convaincu, on y trouvait aussi, parfois, toute la douceur caressante du regard féminin. Et d'ailleurs, ne faut-il pas dire qu'il n'y a point de femme éminente, qui n'ait dans le cœur un peu de la fermeté masculine, dans la pensée une force virile; qu'il n'y a point d'homme vraiment supérieur, qui n'ait, par instants, dans l'intelligence la finesse, l'imagination capricieuse de nos femmes, dans le cœur un peu de la pureté de nos sœurs et du dévouement de nos mères? Si donc l'âme de Ruskin est par

certaines côtés féminine, ce n'est là qu'un titre de plus à notre respect et à notre sympathie. C'est en tout cas l'explication du succès retentissant, qu'eurent, auprès des Anglaises, les pages qu'il a consacrées à définir sa conception de la femme, et à préciser son rôle.

Un jour, J. Ruskin faisait en chemin de fer, le trajet de Venise à Vérone. Il regardait paisiblement les beautés de l'horizon, lorsqu'une famille d'Américains envahit son compartiment. Deux jeunes filles, à peine installées, baissèrent les rideaux des portières pour se protéger du soleil, gémirent sur les fatigues du trajet, essayèrent de vaincre leur ennui en feuilletant un roman français, en suçant un citron. Le voyage ne leur inspirait, ni un mot de curiosité, ni un élan d'admiration. Elles ne regardaient même pas le paysage qui se déroulait sous leurs yeux; et cependant, continue Ruskin, « la villa de Portia était peut-être visible au-dessus de la Brenta; le tombeau de Juliette pouvait être visité le soir même; et à l'horizon bleu, tranchant sur le ciel du midi, les collines de la maison de Pétrarque. C'était le soleil exquis d'un jour d'été; des rayons tremblaient au ras du sol, à travers les feuilles des vignes; les Alpes étaient claires, depuis le lac de Garde jusqu'à Cadore¹. » Depuis ce jour, J. Ruskin eut en horreur la femme moderne, j'entends cette vierge, aux formes et aux ambitions masculines, qui méprise l'amour et déteste la maternité, dont l'espèce fleurit sur l'autre rive de la Manche et de l'Atlantique. Dans *Fors Clavigera*, il proteste contre la prétention qu'émettent nombre de femmes, en invoquant Stuart Mill, « d'avoir une occupation plus lucrative que celle de nourrir un enfant². » « Je ne puis trouver de termes assez forts,

1. *Fors Clavigera*, I, p. 399.

2. *Id.*, I, p. 497.

écrivait-il, pour exprimer la haine et le mépris que je ressens pour l'idée moderne, qu'une femme doit cesser d'être mère, fille ou femme, pour qu'elle puisse devenir ingénieur¹. » J. Ruskin n'est donc point un féministe. Mais il ne revient pas à l'antique théorie de la supériorité masculine. Chaque sexe, fait-il remarquer justement, a ce que l'autre n'a pas. Chacun complète l'autre et est complété par lui. Notre moraliste trace à l'homme et la femme une tâche déterminée et un domaine précis. La force de l'homme est dans l'action, le progrès, la défense : il est essentiellement le créateur, l'explicateur, le défenseur. Son intelligence spéculé et invente, son énergie combat et conquiert. La pensée féminine n'invente ni ne crée, mais elle sait ordonner, classer et décider. La femme saisit exactement les qualités des choses, leurs titres et leurs places². Dans la famille, dans la société, dans l'État le rôle propre de la femme sera donc d'organiser, d'orner, de diriger. Diriger n'est point synonyme de commander, c'est là la tâche propre de l'homme³, mais la femme agira sur les âmes masculines. Il y a dans le cœur de l'homme des sentiments délicats, que la femme seule peut y faire pénétrer. La légende, qui faisait boucler à la dame l'armure de son chevalier, n'est point une fantaisie romantique, mais une allégorie éternellement vraie. « L'armure de l'âme n'est bien mise sur le cœur de l'homme que quand une main de femme l'a attachée ; c'est seulement lorsqu'elle boucle trop lâche que l'homme viril succombe⁴. » Il faut que, par le charme de leurs personnes⁵, — Ruskin leur donne même des conseils de toilette⁶, — par la pureté de

1. *Arrows*, vol. II, p. 224.

2. *Sesame and Lilies*, p. 107.

3. *Id.*, p. 103.

4. *Id.*, p. 105.

5. *Fors Clavigera*, II, p. 244.

6. *Arrows*, II, p. 226 à 228.

leur âme, « blanche comme du lait ¹ », les femmes soient toujours des reines, « reines pour leurs amoureux, reines pour leurs maris et pour leurs fils, reines plus mystérieuses encore pour le monde, qui s'incline et s'inclinera toujours devant la couronne de myrte et le sceptre sans tache de la femme ² ».

Il faut que la femme soit reine au foyer. Elle le sera du jour où elle se rappellera que l'homme, fiancé, mari, ou fils n'est qu'« un miroir, dans lequel elle se voit reflétée » ³.

Dans ses traités artistiques, comme dans ses livres sur l'économie politique, dans ses conseils de morale, comme dans ses ouvrages de botanique ou de géologie ⁴, partout ou toujours, Ruskin nous a dit la beauté et la bonté de l'amour. Il avait trop souffert de ne point rencontrer, ici-bas, l'âme d'une femme qui aurait admiré les dons les plus rares de sa pensée, les dons les plus rares encore de son cœur, partagé ses enthousiasmes, aspiré au même idéal; pour ne pas recommander à ceux qui l'écoutaient ou le lisaient de rechercher, dans leur vie, ce rayon de soleil qui ne s'éteint jamais. Ruskin, avec cette naïveté qui est à la fois un des charmes et un des ridicules de sa nature, nous a esquissé le plan d'un petit séminaire des amoureux. Il voulait multiplier les mariages d'inclination, en créant, pour les enfants, un ordre de chevalerie, avec des chevaliers et des « chevalières », où ces jeunes anglais apprendraient, ce qu'ils ignorent en effet, les règles de la galanterie et l'art de courtiser ⁵; en organisant, pour le fiancé, un

1. *Fors Clavigera*, II, p. 438.

2. *Sesame*, p. 135.

3. *Crown*, p. 167.

4. *Eagle's nest*, p. 185.

5. *Sesame*, p. 132.

stage qui varierait de 3 à 7 ans, pendant lequel l'imagination féminine pourrait combiner les épreuves les plus féroces¹. Désolants enfantillages d'un homme de cœur, qui, en bon anglais, n'eut jamais le sens du ridicule! Ruskin redevient moraliste délicat, et poète délicieux, quand il parle de la femme et de la mère.

La femme doit rester toujours, pour le mari, une fiancée. Ruskin s'étonne, doucement, que les sentiments de tendre respect, d'absolue confiance qu'on témoigne à la jeune fille dont le sentiment n'est point connu, le caractère imparfaitement compris, s'évanouissent, dès que le mariage est venu unir ces deux cœurs qui s'ignoraient. Ce changement est aussi injustifiable qu'indélicat : « Le mariage n'est que le sceau, qui marque la transition, acceptée par serment, d'un dévouement passager à un dévouement infatigable, d'un amour changeant à un amour éternel². » Il importe, que la jeune femme conserve la mystérieuse influence de la fiancée. Ce n'est qu'à cette condition que le foyer sera vraiment un *home* : un abri contre les froissements, les craintes, les doutes et les divisions du dehors. Partout où la jeune épouse portera la douceur de son âme, le charme de sa personne, l'influence de son amour, les murs du foyer se dresseront autour d'elle. « Les étoiles peuvent être seules à abriter sa tête; le ver luisant, dans l'herbe glacée par la nuit, peut être le seul feu à ses pieds, n'importe : le foyer est partout où elle est. Pour une noble femme, il s'étend loin autour d'elle, plus que si ses plafonds étaient faits de bois de cèdre, ses murs peints de vermillon, — répandant au loin sa douce lumière, pour ceux qui autrement seraient sans foyer³ ».

1. *Fors Clavigera*, IV, p. 384. Ex. : porter un sac, ne manger que du cresson.

2. *Sesame*, p. 106.

3. *Sesame*, p. 108, 109.

mère conserve les mêmes caractères de mystère dans l'influence exercée, de douceur dans le charme subi. La jeune femme reste fiancée; la mère reste jeune femme : son champ d'action, seul, s'est transformé et accru. Chaque naissance lui apporte une âme nouvelle à féconder et à purifier. C'est à elle d'effacer les mauvaises empreintes, de combler les lacunes, de redresser les habitudes. Il faut que dans la pensée de ses enfants, comme dans l'intelligence de son mari, il n'y ait pas de conception élevée qu'elle n'ait préparée, d'espérance délicate qu'elle n'ait partagée. Ce qu'il y a de difficile, pour une femme, ce n'est pas de supporter avec courage les caprices de la fortune, puisqu'elle aime, le vide des séparations éternelles, puisqu'elle aimera là-haut; mais de rester héroïque dans le bonheur, ne point se laisser éblouir par l'éclat de l'aurore, ne pas oublier Dieu, quand il donne le plus. Voilà le vrai courage. Et Ruskin terminait par ces éloquentes paroles : « Priez, mères et jeunes filles », pour vos jeunes gens. « lorsqu'ils sont dans tout l'éclat de leur orgueil; priez pour eux, alors que les seuls dangers, qui les menacent, sont dans leurs volontés indociles.... Croyez-moi, la vie entière et le caractère entier de ceux qui vous aiment, sont entre vos mains : ce que vous voudriez qu'ils soient, ils le seront, si vous ne désirez pas seulement, mais aussi méritez qu'ils soient ainsi. Ils ne sont que des miroirs, dans lesquels vous vous verrez reflétés¹. »

Cette mission des femmes au foyer, cette influence morale qu'elles doivent à leur tendresse et leur pureté, ces Reines les exerceront dans la famille nationale. L'homme, quand il fonde son foyer, l'entretient, l'améliore, le défend; la femme l'ordonne, l'organise, l'embellit. Étendons à la vie publique les devoirs domes-

1. *Crown*, 166 à 168.

tiques. Comme membre de la communauté, la tâche de l'homme sera d'aider à l'entretien, à l'amélioration, et à la défense de l'État; celle de la femme, d'y mettre plus d'ordre, d'agrément et de beauté. Ce qu'est un homme sur le pas de sa porte, protégeant, s'il est nécessaire, sa maison, il doit l'être aussi, quand il est dans l'obligation de sacrifier sa demeure, pour défendre la porte d'entrée de la nation. De même même la femme qui, auprès du foyer, est « le centre de l'ordre, le baume du malheur, le miroir de la beauté », exercera le même rôle bienfaisant, hors de son *home*, là où l'ordre est plus difficile, le malheur plus menaçant, la beauté plus rare ¹. Cette triple tâche, la femme la remplira avec les mêmes qualités de tendresse délicate et d'élévation morale, qui expliquent sa royauté au foyer domestique. Elle doit apporter, quand elle veut soulager une misère, effacer une laideur sociale, mettre un peu d'ordre dans la mêlée humaine, le dévouement d'une mère, la délicatesse d'une jeune femme, la pureté d'une jeune fille. Qu'elles consacrent aux malades et aux pauvres un peu du temps qu'elles donnent au soin de leurs fleurs; et elles goûteront la plus douce des récompenses pour une femme, celle d'être aimée. Il y a, dit Ruskin, dans un passage admirable, des fleurs plus belles que celles de vos jardins : « Des fleurs qui pourraient vous bénir, parce que vous les avez bénies, et vous aimer parce que vous les avez aimées; des fleurs qui ont des pensées semblables aux vôtres, et des vies semblables aux vôtres; des fleurs, qui, une fois sauvées, seront sauvées pour toujours. Est-ce là, seulement, une petite influence? Bien loin au milieu des landes et des rochers, bien loin, dans l'obscurité des rues terribles, elles gisent ces faibles, ces petites fleurs, dans la tristesse de leurs

1. *Sesame*, p. 430, 431.

feuilles fraîches, déchirées, de leurs tiges brisées. Ne descendrez-vous jamais vers elles, les ranger sur leurs petits lits parfumés, les protéger dans leur tremblement, contre le vent sauvage? Est-ce que le matin succèdera au matin pour vous, mais non pour elles? Est-ce que l'aurore se lèvera pour regarder, de bien loin, les danses de mort furieuses? Est-ce que jamais une aurore ne se lèvera pour respirer, sur ces corbeilles vivantes de violettes sauvages, de chèvrefeuilles, et de roses¹. » L'aurore s'est levé, et l'appel de Ruskin fut entendu. Aux accents de sa voix éloquente, des milliers d'associations se formèrent, nous le verrons plus loin, pour soigner les pauvres fleurs vivantes des faubourgs. Les femmes avaient compris la beauté de leur rôle et la nécessité de leur action.

Dans aucun de ses efforts, Ruskin n'avait atteint aussi vite, le but qu'il visait. Nulle part il n'avait été mieux inspiré, que quand il proclamait l'influence des femmes, sur le relèvement moral d'une nation. Une société où la corruption n'atteint pas le foyer, où elle s'étend uniquement sur le domaine de la littérature et de la politique, où elle ne frappe que des individualités, est loin d'être irrémédiablement perdue. L'action d'un homme éminent, les conséquences d'une crise sociale effaceront vite ces apparences de désordre moral, redonneront à cette nation sa vigueur première. Mais le jour où la corruption atteint la femme, où celle-ci perd, sous l'action démoralisante des livres et des exemples, ces deux qualités de tendresse d'âme et de pureté morale, qui sont les conditions nécessaires de son influence, la société est ébranlée jusque dans ses fondements. La jeune fille cesse de rêver, la femme d'aimer, la mère d'élever. Les

1. *Sesame*, p. 140, 141.

générations nouvelles naissent gangrenées. Les sources mêmes de la vie physique et morale de l'humanité sont empoisonnées. Quand une société est sur cette pente ; nulle force humaine ne peut l'arrêter : elle va droit à l'invasion, ou à l'échafaud. Elle finit dans le sang.

Les souvenirs douloureux de l'histoire s'étaient-ils présentés à la mémoire de Ruskin ? Nous l'ignorons. Nous lui devons, en tout cas, d'avoir formulé, dans un style ému, dans des images élevées, la plus inexorable et la plus belle des lois de morale sociale.

III

Ruskin sentait bien que, malgré son éloquence et sa patience, il ne pourrait jamais graver au cœur de ses contemporains l'idéal qu'il aimait. Le secours des amis inconnus et des disciples, l'influence bienfaisante des années, qui modifient lentement l'âme des nations, étaient nécessaires pour réaliser ce rêve. Il ne pouvait que préparer un temps meilleur, en obtenant autour de lui de durables améliorations, en donnant aux jeunes générations des besoins nouveaux. Il voulut qu'à l'école et à l'université on inspirât à l'enfant et à l'étudiant la soif passionnée du bien moral. Une réforme dans les mœurs doit être toujours précédée d'une réforme dans l'éducation.

On retrouve, dans les écoles d'aujourd'hui, les défauts qui corrompent les sociétés contemporaines : dans la conception de l'instruction la même indifférence pour l'éducation morale, dans l'esprit qui les anime le même souffle de matérialisme, dans les méthodes le même respect pour l'idée de concurrence.

Voici des enfants : on les donne à un maître, pour qu'il en fasse des hommes. Étudiera-t-il minutieusement les caractères de chacune des âmes qui lui sont

confiées, pour discerner les qualités à développer, les lacunes à combler, les défauts à redresser? Ce serait là une tâche trop délicate et trop longue pour le professeur moderne. Les parents ne sont point si exigeants. Ils lui demandent de jeter dans le cerveau de l'enfant, indistinctement, la même dose d'arithmétique, d'histoire, de grammaire; dans la tête du jeune homme, la même quantité de science métrique, archéologique, critique, philosophique. Lorsque le maître a rempli tous ces crânes du même nombre de connaissances, il rend l'écolier aux parents, qui se déclarent enchantés. Nous versons ainsi conclut Ruskin, le même flot de science sur les têtes de nos jeunes gens, « comme la neige qui tombe sur les monts des Alpes, sur les uns et les autres, indistinctement, tant qu'ils peuvent en tenir. Puis nous nous enorgueillissons, dès que, çà et là, une rivière descend de leurs crêtes dans les vallées, sans remarquer que nous avons rendu les collines surchargées, stériles pour toujours »¹. L'école et l'université moderne ne cherchent pas à élever mais à instruire. Et c'est la conséquence directe de l'esprit qui les anime. Se préoccuper de développer le cœur et la pensée, chercher à faire des âmes fortes et intelligentes complètes, au lieu de créer des jeunes gens à succès, sacrifier la vanité à la morale, autant de sentiments inconnus de notre temps. Ce que les parents viennent demander aux maîtres, ce que les maîtres essaient de donner aux enfants, c'est une instruction qui leur permette d'« acquérir une jolie situation », « de porter, comme dit spirituellement Ruskin, un bon paletot, de presser avec confiance le timbre des visiteurs, aux portes à doubles sonnettes »².

Il faut, avant tout, que les jeunes arrivent; c'est-à

1. *Stones*, III, p. 232.

2. *Sesame*, p. 3.

dire qu'aux jours de la maturité, ils puissent parler avec dédain de la carrière de leur parents, jeter un regard de mépris sur les événements et les milieux de leur jeunesse¹. Le souci du développement moral des âmes, le désir d'orienter ces vies, dès l'aurore de leur matin, vers les sentiers escarpés qui montent vers l'idéal, ces deux sentiments n'animent ni les maîtres, ni les parents. Les générations, qui osaient croire et savaient aimer, sont allées rejoindre, dans la nuit épaisse du passé, les héros morts et les joies éteintes. Le souffle du matérialisme étroit, qui pousse parents et maîtres à remplacer la tâche délicate de l'éducation par la besogne facile de l'instruction, leur inspire d'étranges méthodes d'enseignement. Elles se résument d'un mot : la concurrence. A l'école, les compositions ; à l'université, les examens. La première chose qu'on apprend à l'enfant, dès qu'il arrive à l'école, ce n'est point à aimer l'étude pour elle-même ; à un étudiant, dès qu'il débarque au « public School », ce n'est pas à se passionner dans la recherche désintéressée des idées, mais à mettre toute son énergie et toute son intelligence, à lutter contre les camarades. Cette extension à l'enseignement d'une loi, déjà dangereuse dans le domaine industriel et commercial, pourrait nous étonner si les sociétés contemporaines, — Ruskin écrivait avant l'admirable élan de ces vingt dernières années, — n'avaient affiché leur dédain pour la fraternelle charité².

A cette rivalité perpétuelle, aux mesquineries de l'envie qui en sont la conséquence, substituons les deux grandes joies de l'âme humaine, l'amour et l'admiration. Il faut qu'il n'y ait plus qu'une seule forme de rivalité : « Lutter, non pour la récompense de ce que vous savez,

1. *Eagle's nest*, p. 110, *Lectures on art*, p. 6.

2. *Eagle's nest*, p. 230 et 193.

mais pour la récompense de ce que vous devenez; rivaliser seulement, dans ce grand concours, où la mort est l'examineur et Dieu le juge »¹.

Les adversaires de Ruskin se sont livrés à d'inépuisables plaisanteries, sur le peu d'importance, qu'il se refusait à attacher à l'étude des quatre règles². Il ne faut voir dans ces exagérations, qu'une boutade arrachée par sa colère contre les maîtres modernes et son désir de poser des principes nouveaux. « Élever ne veut pas dire apprendre aux enfants à connaître ce qu'il ignorent; mais leur apprendre à se conduire autrement qu'ils ne se conduisent ». L'éducation ne consiste pas à « enseigner à la jeunesse anglaise les formes des lettres, les ruses des chiffres; et la laisser libre ensuite de se servir de ses connaissances mathématiques pour duper, littéraires pour démoraliser³ ». Élever veut dire, étant donnée une connaissance approfondie de la nature et des fins de l'humanité, obtenir d'une âme son maximum de développement. Partant de cette idée que chaque homme diffère radicalement de son voisin, le maître variera ses procédés avec chaque enfant. Un enfant, nous dit le moraliste, est fait d'agate, un autre de bois de chêne, celui-ci d'ardoises, celui-là de terre glaise. Pour élever le premier, il faut le polir, le second le sécher, le troisième le fondre, le quatrième le mouler. Il est inutile d'essayer de polir l'ardoise, ou de fendre l'agate. Convaincu de l'infinie variété des caractères, qu'accroissent encore les différences des milieux, le maître saura prêcher ici la modestie, là la confiance; stimuler celui-ci, contenir celui-là; diriger chacun dans une voie différente. Il considérera l'instruction comme l'une seulement des mille ressources qu'il a entre les mains,

1. *Sesame*, p. 117.

2. *Fors Clavigera*, IV, p. 470.

3. *Crown*, p. 185, 186.

donnant un jour de nouvelles connaissances, n'en donnant pas le lendemain, comme un jardinier, qui n'arrose complètement que celles de ses plantes qui ont soif, et seulement aux heures où elles ont soif¹.

Si Ruskin subordonne l'instruction à l'éducation, c'est qu'un souffle de morale doit remplacer l'esprit matérialiste qui inspirait les professeurs jusqu'ici. Sans une conscience ferme et étroite², les intelligences les plus hautes dépensent inutilement leurs trésors de clarté et de fécondité, les vies les plus radieuses à leur matin ne sont qu'un long crépuscule. Pour que les idées conservent leur importance, révèlent leur valeur, il faut que leur ensemble ait de l'unité, leur édifice une base. Une conscience forte imprime à l'évolution d'une pensée la grandeur, que donne seule le développement régulier, à la masse des pensées, la solidité d'un point de départ commun. Avant donc de développer l'intelligence, de tracer à l'activité son champ d'action, il faut former l'âme. Il importe de suivre, pas à pas, l'enfant, de profiter du moindre progrès pour lui inspirer un nouveau sentiment moral plus important et plus complexe. La sensibilité s'éveille la première. Le maître veillera à ce qu'elle ne se fausse, ni ne s'émousse. Le besoin d'aimer, qui brille, d'une flamme si pure, dans les yeux de l'enfant qui s'éveille à la vie, le vrai éducateur en comprend la valeur et la beauté. A cette jeune âme, qui a déjà soif d'amour, il apprend le respect et la pitié. Convaincu qu'il sait peu de choses, comprenant que bien des gens lui sont supérieurs, désireux de s'instruire plutôt que d'instruire, voilà le portrait du sage. Cette vertu de l'âge mur, faite de fierté modeste et de timidité confiante, doit être aussi celle de l'enfance. La raillerie, le dénigrement, l'indiscipline sont plus dangereux chez le gamin

1. *Stones*, III, p. 230, 232.

2. *Fors Clavigera*, III, p. 375.

que chez l'homme. Elles fanent, pour toujours, la fleur délicate de sa sensibilité, lui enlèvent le charme de la naïveté, la tendresse du cœur et la douceur de la foi. Pour développer ce sens du respect, on aura soin de donner à l'enfant des maîtres qui puissent gagner son cœur et conquérir son admiration. On lui rappellera souvent son infinie petitesse devant les aînés, les héros et devant Dieu ¹. Respecter ou plaindre c'est aimer. La pitié est un second moyen d'action. Il faut habituer l'enfant à rougir d'une cruauté, autant que d'une lâcheté. Qu'il apprenne de bonne heure à voir dans les animaux non pas des jouets vivants, qu'il peut briser, au gré de ses caprices, mais des créatures qui naissent, aiment et meurent comme nous, pleurent souvent, ne sourient jamais. Bientôt enfin on mettra l'enfant en contact avec les misères sociales, dont il ne soupçonne point l'existence. Le maître, qui, persuadé qu'une sensibilité délicate est le complément indispensable d'une pensée forte, laissera ce besoin d'aimer, première manifestation de l'activité naissante, s'épanouir dans les deux plus nobles sentiments de l'âme humaine, le respect et la pitié, donnera à cette enfance le don rare du bonheur. L'insouciance du lendemain, l'amour de tout ce qui vit, la confiance en quelques êtres chers, l'ignorance de l'envie, n'est-ce pas là tout le bonheur? Être heureux, n'est-ce pas, avant, tout aimer? Dans ces jeux purs de l'enfance, quelle beauté! Regardez le soleil, au matin, « avec les brouillards au dessous, les nuages au-dessus de lui; un rayon ici, un éclair là; et partout, une averse de diamants, voilà les jeux du soleil. Les vrais jeux de l'humanité, sont, comme les siens, toujours variés, toujours pleins de lumière et de vie, et tendres comme la rosée du matin ². »

1. *Crown*, p. 66, 67. *Time*, p. 116, 117. *Eagle's nest*, p. 191, 192.

2. *Crown*, p. 69, *Time*, p. 117, 118, *Sesame*, préf. p. 19 à 23. *Fors Clavigera*, III, p. 394, 395.

Quand l'intelligence s'éveille à son tour, le maître complètera l'éducation morale, en inspirant à son élève le culte de la vérité. Il lui apprendra à « rechercher le vrai, comme un trésor, et à le conserver comme une couronne ». On commencera par exiger de l'écopier qu'il parle toujours avec une exactitude absolue, sans jamais exagérer ou diminuer l'importance des faits. On l'habitue ensuite à imprimer les mêmes caractères à ses réflexions et à ses observations. Il faut que sa vision et sa conception des choses soient strictement adéquate à la vérité. Le maître ne pourra donner à cette pensée le goût de la sincérité absolue, que s'il n'enseigne jamais que des faits dont il soit sûr, des opinions dont il soit convaincu. C'est à cette condition seulement qu'il fera respecter de ses élèves ce principe de morale : « Ne parler que de ce qu'on sait; ne juger qu'en connaissance de cause; faire abstraction de ses sympathies personnelles¹. »

A l'enfant devenu, à l'aide de cette éducation morale, respectueux, bon, sincère, il faut montrer enfin l'importance de la vie. Quelle que soit leur fragilité, ces instants rapides, arrachés à la mort, ne doivent point rester sans utilité. La nuit nous attend, sûrement, demain; mais faut-il nécessairement partager les dégradations de la nuit, parce que nous participons à sa mortalité. « vivre la vie d'un cafard ou d'un ver, parce que nous devons être leurs camarades dans la poussière ». La partie la plus longue et la plus heureuse de notre existence nous paraîtra, plus tard, n'avoir duré qu'un instant, comme l'éclair d'un regard. Qu'importe? nous sommes des hommes, « des esprits vivants, non des images qui passent. » Dieu fait des vents ses messagers, d'une flamme passagère son interprète. Comment notre rôle serait-il

1. *Fors Clavigera*, IV, p. 447. *Time*, p. 118, 119.

moindre que le leur? Des débuts de notre vie, dépend sa fragilité ou sa durée radieuse. Chaque jour, dès la jeunesse, l'âme de l'enfant se prépare définitivement pour le bien ou pour le mal. Ou bien il se crée de saintes habitudes, se prépare de doux souvenirs; ou bien, comme dit Ruskin, « ils creusent chaque jour plus profondément les sillons pour les graines de la douleur¹ ». Quand l'importance de la vie, la gravité de ses premières heures, la beauté de la vérité, les joies de la pitié, la grandeur du respect auront été compris par les enfants, alors, seulement alors, le maître pourra se reposer.

Ce souci de l'éducation morale, dont nous venons de définir les caractères, domine toutes les idées de Ruskin sur les méthodes d'enseignement. Ruskin, avec Montaigne² et avec Michelet³, veut que l'école soit élevée au milieu des champs; que les murs soient ornés d'œuvres plus belles qu'une carte fanée, moins pour aider le maître dans ses leçons sur les sciences naturelles et le dessin, que pour ennoblir les jeunes âmes, au contact des beautés de l'art divin et humain⁴. Si Ruskin, fixant les heures de travail, décide que chaque enfant apprendra un métier manuel, c'est qu'il espère soulager d'autant, plus tard, les mains des ouvriers attachés à d'ingrats travaux⁵. S'il montre la nécessité de l'enseignement du chant, c'est que la musique a sur l'enfant qui s'éveille et sur le vieillard qui s'endort, la plus douce influence⁶. Quand, enfin, il esquisse un programme d'études, les préoccupations du moraliste l'emportent sur celles du penseur ou de l'artiste. L'en-

1. *Sesame*, préf. p. 16, p. 193.

2. *Essais*, I, 25.

3. *La femme*, p. 118.

4. *Fors Clavigera*, IV, p. 447. *Sesame*, p. 128, 129.

5. *Munera*, p. 134. *Time*, p. 161.

6. *Time*, p. 73.

fant apprendra : « où il est, où il va, ce qu'il a de mieux à y faire. » — D'abord on lui enseignera quel est le monde qu'il habite, quels sont sa grandeur, sa substance, ses habitants. De plus on lui dira la fragilité de la vie, l'immortalité de l'âme, la grandeur des fois religieuses. On lui expliquera, pour qu'il sache se diriger ici-bas, l'organisation des sociétés contemporaines, les liens qui unissent les membres d'un même corps social, leurs devoirs et leurs droits, les effets de leurs vertus et de leurs vices¹. — Dans les lignes générales du programme, comme dans ses détails, Ruskin confond, volontairement, l'éducation intellectuelle et l'éducation morale. Parlant de la lecture, il insistera longuement sur la nécessité d'habituer les enfants à bien prononcer, moins dans le but de leur apprendre à lire à haute voix, que pour former leurs âmes à la patience, les détourner des expressions vulgaires et des intonations communes². Quand il insiste sur l'importance des livres de chevet, et montre comment l'écolier doit se pénétrer des idées et des sentiments exprimés, Ruskin applique encore un précepte de morale. La valeur d'un homme est jugée par la valeur des amitiés dont il s'entoure. La place qu'il mérite d'occuper parmi les vivants est celle qu'il s'est choisie, au milieu des morts, dont il lit les livres³.

Une éducation morale, — tel est donc le but précis vers lequel les parents, les maîtres, et les hommes d'État tourneront leurs efforts. Avant de semer la graine d'or des idées, il faut labourer et féconder le champ de la pensée. L'avenir d'un enfant ne dépend point de la précocité de son intelligence ou de l'étendue de sa curiosité; l'avenir d'un écolier, de la rapidité avec laquelle, il a accumulé les connaissances et amassé les

1. *Stones*, III, p. 227, 229.

2. *Fors Clavigera*, IV, p. 470. *Sesame*, p. 20, 21.

3. *Sesame*, p. 16 à 18.

lauriers; l'avenir d'une nation, de l'accroissement du budget de l'instruction et de la multiplication des diplômes. Cette enfance seule fait prévoir une belle jeunesse, qui conserve longtemps les qualités de l'enfance : l'insouciance gaité, la foi innocente et la douce tendresse. Cette jeunesse seule annonce une belle vie, qui garda jusqu'à la maturité les enthousiasmes passionnés, les rêves chimériques et les audacieuses ambitions de vingt ans. Cette nation seule peut s'enorgueillir de ses efforts, féliciter ses maîtres et bénir ses écoles qui voit diminuer, chaque année, le nombre des mineurs vagabonds et criminels. Il n'y a pas de société heureuse, d'enseignement bienfaisant, de famille forte, sans qu'au foyer, à l'école, au parlement, le souci d'une éducation morale l'emporte sur la recherche d'une instruction complète. Si les sociétés contemporaines comprenaient la vérité de cette conception et osaient la réaliser, toutes les autres réformes s'accompliraient à leur tour sans effort. Les générations nouvelles moissonneraient ce que leurs aînées auraient semé.

« L'histoire de la vallée aux roses n'est point terminée. Sûrement les monts et les collines rompront son silence, éclateront en chansons; et autour d'elle, le désert se réjouira et fleurira comme la rose ¹ ». C'est en formulant, en termes mystiques, cette vague espérance, que Ruskin terminait le dernier volume de *Fors Clavigera*. Son appel ému et éloquent sera-t-il entendu? Ses conseils de morale sociale, malgré leur manque de cohésion dans la forme, et de précision dans le fonds, seront-ils écoutés? Pouvons-nous espérer qu'un jour viendra, où les hommes, pauvres et riches, sentiront la force des liens qui les rivent les uns aux autres; où

1. *Fors Clavigera*, IV, p. 507.

ceux qui peinent chercheront, dans l'association de leurs bras et le perfectionnement de leur intelligence, une amélioration de leur sort; où les heureux feront partager aux pauvres de la terre les joies, que leur donnent la pensée, la science, l'art et l'argent; où « le filet d'or de la richesse sera jeté au large, comme les mailles flamboyantes d'un nuage matinal le sont sur les cieux, apportant avec eux la joie de la lumière et la rosée de l'aurore ¹ »? Un temps viendra-t-il où les femmes auront conscience de leur tâche de bonté et de pureté, au foyer et dans l'Etat; où les maîtres chercheront moins à meubler des intelligences qu'à former des âmes? Il semble que, de nos jours, bien des progrès, déjà, soient atteints, la notion du devoir social est plus répandue, les élans de solidarité moins rares, les misères sociales mieux soulagées. Un siècle s'éteint; mais, au couchant, des lueurs roses font prévoir un meilleur matin. Debout, donc, et en marche: « Levons le voile avec courage; faisons face à la la lumière; et si, pour l'instant, la lumière ne peut pénétrer jusqu'à l'œil qu'à travers des larmes, jusqu'au corps qu'à travers un cilice, avançons tout de même, en larmes, portant de précieuses semences, jusqu'à ce que le temps et le royaume viennent, où le don du pain et le legs de paix, promis par le Christ, seront donnés « au dernier comme à vous ² ».

1. *A Joy for ever*, p. 149.

2. *Unto this last*, p. 174.

LIVRE IV

CHAPITRE VIII

La langue.

De l'influence qu'à donnée à Ruskin la perfection de sa langue.

— Jugements de Ruskin sur son style. — Identité absolue entre les caractères de sa pensée et ceux de son style. — Deux divisions dans l'histoire de sa langue, comme dans celle de ses idées.

- I. — La période harmonieuse. — Souvenirs de ses lectures. — La fusion de la période classique et de l'image romantique. — Limites de cette phase. — 1° Descriptions de la nature. — 2° Descriptions d'œuvres d'art. — 3° Expressions, à l'aide d'images, d'idées abstraites. — Deux défauts : l'abondance et la recherche.
- II. — L'éloquence Biblique. — Les périodes s'allègent, et une nouvelle source d'images apparaît. — La transition apparaît dans les *Pierres de Venise* et les derniers volumes des *Peintres modernes*. — 1° La période éloquente; — 2° Le précepte moral; — 3° L'apostrophe Biblique. — Traces de plus en plus grande du Biblisme. — Deux manières d'être Biblique : utiliser les citations et retrouver l'accent de la Bible. — Unité de l'histoire de la langue de Ruskin.
- III. — Le déclin. — Le genre de pensée et de style de Ruskin est celui qui se passe le plus difficilement des forces de la jeunesse. — 1° Comment l'influence de Carlyle a développé les défauts de Ruskin; — 2° L'obscurité de la langue grandit, rapidement, par suite des exagérations, chaque jour plus nombreuses, du Biblisme et du vague croissant des images; par suite, aussi, de l'apparition de défauts nouveaux. — 3° La folie. — Conclusion.

Dans un de ses ouvrages, Guyau, ce philosophe qui sut joindre la pensée forte à l'imagination poétique, cet

écrivain qui passait, sans embarras, des raisonnements les plus serrés aux envolées les plus lyriques, donne d'une vérité trop connue la plus originale des définitions : « Le mot ne peut rien sans l'idée, pas plus que le diamant le mieux taillé ne peut briller, dans une obscurité complète, sans un rayon de lumière reflété par ses facettes. L'idée est la lumière du mot ¹. » Il est cependant des écrivains dont la langue fut assez pure, assez harmonieuse, pour faire oublier au lecteur charmé les imperfections de la pensée. Une phrase, sans idée, sonne toujours faux à l'oreille exercée; mais l'harmonie d'une série d'accords, la couleur d'une esquisse peut voiler, pour le critique le plus compétent, l'insuffisance du dessin ou la maladresse d'une note sans mélodie. Et s'il est exact de dire que le mot n'est rien sans l'idée, ne faut-il point corriger ce que cet aphorisme aurait d'exagéré, et déclarer que le mot ajoute à l'idée? Le diamant le plus pur, enchâssé maladroitement sur une bague banale, séduira souvent moins qu'une perle montée avec l'art le plus parfait et le goût le plus sûr. — Nous venons, dans les chapitres qui précèdent, en analysant la pensée et les idées de Ruskin, de découvrir bien des lacunes, bien des défauts; bien des contradictions. Ce n'est que trop rarement que ses conceptions brillent d'une lumière pure, avec un éclat constant; mais il les a enchâssées avec un art si grand, dans une langue si belle, que la monture donne aux perles les feux du diamant. Ruskin n'aurait point exercé l'influence qu'il a eue sur ses concitoyens; les fissures de son œuvre paraîtraient plus vite aux yeux des lecteurs, si à toutes ses qualités d'intelligence et de cœur, il n'avait ajouté le charme d'une langue parfaite.

Quelques critiques partiaux niaient, en bloc, la vérité

1. Guyau, *L'art au point de vue sociol.*, p. 61.

des théories de Ruskin, lui accordaient seulement, le titre de « grand prosateur ». Nul éloge ne lui arrachait d'aussi véhémentes protestations. « Aucun homme n'est plus vaniteux que moi, disait-il dans *Ariadne Florentina*; mais je mets toute ma vanité à sentir moi-même que je suis un bon maître, non à faire dire de moi que je suis un auteur harmonieux. Rien ne blesse plus ma vanité que de m'entendre appeler un bel écrivain. Traduisez; il est inutile d'attacher de l'importance à mes idées » ¹. A une de ses admiratrices les plus écoutées, qui se proposait de publier des extraits des *Peintres Modernes*, sous le titre des « Tableaux en prose », il répondit : « La plus grande insulte, qu'on m'ait adressée, a été de m'appeler « peintre de mots » au lieu de penseur » ². Sans doute, son style est travaillé, Ruskin le reconnaît à maintes reprises ³, mais « jamais il n'écrivit un seul mot, sans savoir clairement quel est son but » ⁴. Sa vie et ses théories protestaient d'ailleurs contre la thèse de l'art pour l'art. Ruskin rêvait seulement de s'entendre citer un jour, à l'appui de ce précepte qu'il aimait à répéter : il n'y a pas d'écrivain qui ait fondé de style nouveau, sans avoir proclamé des faits vrais, sans avoir exprimé des passions sincères ⁵. Nous compléterions cette définition, en disant que le grand prosateur est celui qui trouve la langue la plus conforme à son genre d'intelligence, la forme qui s'adapte le mieux à ses idées.

Ruskin a écrit comme il a pensé. Ses phrases sont le reflet fidèle de ses concepts. Aussi la prose de l'auteur des *Peintres Modernes* vivra-t-elle éternellement, dans

1. *Ariadne Florentina*, p. 3.

2. *Hortus Inclusus*, p. 24.

3. *Love's Meinie*, préf. p. 7. *The two paths*, p. 253. *Storm Cloud*, p. 102. *Præterita*, vol. II, p. 241. *Stones of Venice*, III, p. 200.

4. *Fors Clavigera*, II, p. 401.

5. *Lectures*, p. 84.

le souvenir des hommes, comme un des exemples les plus parfaits de l'harmonie et du coloris de la langue humaine.

D'une sensibilité aussi pure que passionnée, aussi prompte à vibrer que lente à oublier, Ruskin tenait plus du poète que du philosophe. Plus prompt à créer qu'à raisonner, hostile aux abstractions et amoureux des réalités vivantes, procédant par visions bien plutôt que par induction ou déduction, il voyait plus qu'il ne pensait. Incapable de se plier à une méthode, de suivre jusqu'au bout une voie tracée, toujours prêt à transformer les faits ou arguments, les idées pures en réalités tangibles, Ruskin était moins une intelligence qu'une imagination de génie. Il y a une identité absolue entre les caractères de son esprit et ceux de son style. La langue est aussi profondément concrète que la pensée. Dès qu'il s'agit d'exprimer clairement une série de faits précis, de poser des prémisses et de tirer des conclusions, de causer en souriant, la plume de Ruskin semble glisser avec moins d'aisance sur le papier, et elle ne trace plus que des lignes informes. La simplicité du style et le concept philosophique lui sont également inconnus. Pour qu'il puisse révéler ses dons d'écrivain, il faut qu'il soit libre de déployer la richesse des images. L'image, voilà le caractère de son style, tout comme la vision est le trait distinctif de sa pensée. L'idée, chez lui, est toute pleine de la vie des sensations et des vibrations du sentiment : elle n'a jamais la netteté et la clarté du concept. Le mot n'a rien de la sèche précision d'un signe banal : il est toujours, ou harmonieux comme une note de musique ou étincelant comme la couleur d'une palette. Le mot n'est donc que le reflet de l'idée ; le style, la pensée réalisée. Analyser la langue de J. Ruskin, ce n'est donc, au fond, que donner à notre étude de sa pensée, à notre exposé de ses idées artistiques et économiques, une conclusion nécessaire.

§ I

L'histoire de la pensée de Ruskin se divise, nous nous l'avons vu, en deux phases. Dans la première il essaie de concilier l'art et la morale, dans la seconde, de confondre la morale et l'économie politique. Dans l'une et dans l'autre, il révèle les mêmes dons d'imagination, la même absence de force dans le raisonnement. L'étude de la langue de Ruskin se partage, elle aussi, en deux périodes distinctes. Dans l'une, il utilise pour décrire la nature et les œuvres d'art, pour exprimer des idées générales, l'harmonie de ses périodes lyriques; dans l'autre, il utilise dans ses luttes économiques, la brièveté de ses préceptes imagés, la musique de ses phrases éloquentes, l'élan de ses apostrophes bibliques. Dans les deux il ne fait que déployer, sous des formes différentes et pour des causes diverses, la même richesse d'images poétiques.

Si notre récit de sa jeunesse a été suffisamment complet, les influences littéraires qui ont pu agir sur ses premières pages ne doivent point être inconnues du lecteur. Il lisait avec passion, avons-nous dit, les poésies de Wordsworth, Walter Scott, Byron, et Shelley. Les trois premiers stimulèrent le goût naturel du jeune poète pour les images, en lui découvrant, l'un les richesses de la nature anglaise, l'autre, les trésors d'un passé romanesque, le dernier, les beautés du pays qu'il rêvait déjà de parcourir. Shelley apprit à Ruskin l'art de rendre, avec les mots glacés, l'intensité d'une émotion vibrante. Ce sont, enfin, les maîtres de la littérature classique, Pope, surtout, et Hooker qui lui enseignèrent à combiner savamment les propositions, à choisir et à placer les épithètes, pour pouvoir dérouler, lentement, dans secousses et sans accrocs, la musique de ces

périodes, que la poésie romantique avait déjà vivifiées de son souffle passionné, colorées de sa palette étincelante. Mais, si Ruskin n'avait pas eu une pensée habile à percevoir, amasser, et évoquer les images, Scott, Wordsworth et Byron auraient en vain déployé, devant ses yeux, les beautés des cieux, de la terre et des eaux, la poésie des siècles écoulés ; — si Ruskin n'avait point reçu, en naissant, le don rare d'une sensibilité débordante et passionnée, Shelley lui aurait en vain révélé l'âpreté de ses sensations, et l'intensité de ses émotions ; — si, enfin, à toutes ses rares qualités ne s'était pas ajoutée une facilité merveilleuse, une fécondité inépuisable, ce serait en vain que les auteurs classiques auraient accumulé antithèses sur antithèses, et périodes sur périodes. Toutes ces influences n'ont fait que développer les caractères, que la nature avait déjà imprimés à sa pensée.

Dès les premières pages, qu'il écrivit, apparaissent ses efforts, pour réunir, dans une phrase harmonieuse, tous les éléments divers d'une vision de son intelligence, ou d'un sentiment de son cœur. Feuilletons, par exemple, la *Poésie de l'Architecture*, son premier livre. Nous trouverons bien des lignes comme celle-ci : « L'homme qui a demandé à la nature de lui donner des leçons, qui a observé le vrai but et l'action des fleurs ; comment elles sortent brillantes de la vie éclatante de la terre, comme la mélodie s'élève des cordes vibrantes d'un instrument ; comment l'étrangeté de leurs pâles couleurs passe sur la terre, comme les signes de diverses émotions ; comment les flammes énergiques de leur vie et de leur joie, brillent le long des pelouses vertes, là où la rosée tombe la plus épaisse, et où l'encens des brouillards passe doucement à travers le crépuscule des feuilles ; comment leurs racines entrelacées font trembler d'une joie étrange la terre, rougissante de leurs

mouvements. Celui qui a observé tout cela n'ôtera jamais à chacun de ces êtres sa beauté pour en former une masse d'un éclat factice, où les forcer jusqu'à un état maladif » ¹. Et il condamne, au nom de la nature et de la morale, l'horticulteur. Ces lignes révèlent, chez notre débutant, un effort sincère, pour traduire, en une période trop imitée de Shelley ², les sentiments indéfinissables, que cause la vie mystérieuses des plantes, à celui qui les connaît et les aime.

Mais l'auteur de la *Poésie de l'Architecture* est encore plein d'inexpérience. Les images se suivent, sans qu'il y ait entre elles le moindre lien. Quelques unes des expressions sont d'une réelle obscurité. Enfin, une série de propositions précédées de la même conjonction, ne sauraient former un tout harmonieux. Les défauts disparaissent rapidement : et, dans les premiers volumes des *Peintres Modernes*, dans les *Sept Flambeaux*, Ruskin nous révèle la variété infinie de ses images, la précision de ses analyses, l'enchevêtrement habile de ses périodes.

Lorsqu'il décrit les spectacles de la nature et des œuvres d'art, les mots sont autant de couleurs, ou de lignes, au service du plus patient des observateurs et du plus sûr des critiques. Son style a la précision et la minutie de ses dessins, avec, en outre, l'harmonie de la langue humaine. Cette richesse d'images, il l'utilise dès qu'il a à exprimer une idée générale. Que ce soit un précepte artistique, une vérité historique, elle se traduit, toujours, sous sa plume en une série de faits précis et vivants, condensés dans une longue phrase, qui déroule, lentement, sa série d'accords. — L'harmonie, — voilà le caractère de cette première manière.

Quand il veut peindre les grands tableaux de la

1. *Poetry*, p. 206.

2. *Id.*, p. 206, 207.

nature, nous dire la majesté de la mer, des monts et des vallées; étudier au contraire les mystérieux détails du monde, exprimer l'âme des feuilles et des fleurs, Ruskin unit toujours les qualités du poète et naturaliste. — Reprenons d'abord cette fameuse description d'un coin de la plaine Romaine. Le soleil du midi vint frapper « les pentes rocailleuses de la Riccia; et leurs masses enchevêtrées de feuillage élevé, dont les teintes automnales étaient mélangées avec la verdure mouillée d'un millier d'arbres verts, en furent pénétrés, comme de la pluie. Ce n'était point un coloris, mais un incendie. Pourpres, cramoisis, écarlates, comme les rideaux du tabernacle de Dieu, les arbres tout heureux s'enfoncèrent dans la vallée, sous des averses de lumière. Chaque feuille séparée tremblait de vie légère et brûlante. Chacune, tandis qu'elle tournait pour réfléchir ou transmettre le rayon de soleil, était d'abord une torche, et puis une émeraude. Loin dans les replis de la vallée, les vertes avenues, arrondies comme les creux des vagues puissantes de quelque mer cristalline, avec les fleurs des arbousiers jetées sur leurs flancs, comme de l'écume, avec les écailles argentées des branches d'orangers, ballotées dans l'air, autour d'elles, se brisant au dessus des gris murs de rochers, en un millier d'étoiles distinctes, s'évanouissant et scintillant tour à tour, à mesure que le faible vent les soulevait, ou les laissait tomber. Chaque clairière d'herbe brillait comme le plancher d'or des cieux, éclatant en de soudaines lueurs, lorsque le feuillage s'ouvrait et se refermait au dessus d'elle, comme une nappe d'éclairs, dans un nuage, au coucher du soleil. Les masses des rocs sombres, bien que rougis par des lichens écarlates, jetaient leurs ombres paisibles au milieu de cette splendeur sans repos. Au dessous la source remplissait son creux de marbre d'un brouillard bleu et de sons chan-

geants. — Et là-dessus, les barres innombrables d'ambre et de rose, les nuages sacrés qui n'ont jamais d'obscurité et vivent seulement pour illuminer, apparaissaient, à des intervalles sans fin, entre la paix solennelle des pins arrondis, — passant pour aller se perdre dans la dernière lueur, blanche, aveuglante, de la ligne infinie où la Campagne Romaine se fond dans la splendeur de la mer ¹. »

Nous connaissons peu de pages qui méritent d'être comparées à cet admirable tableau, dont chaque détail est vrai, chaque mot harmonieux, et dont la masse imposante est animée d'un souffle aussi puissant de sincère émotion. Justesse du coup d'œil, intensité de la sensation, sincérité de l'émotion, voilà pour l'âme. Exactitude de l'épithète, vie des mots, unité de la période, voilà pour la langue. Le style est, pour Ruskin, ce qu'est un instrument de musique pour un artiste. Chaque terme est une note qui correspond exactement à une impression distincte de sa sensibilité; chaque morceau d'ensemble reflète avec précision tout un état d'âme. Ruskin écrit, comme il sent; ou plutôt écrire, c'est revivre un sentiment éprouvé, une sensation passée. Feuilletons encore les *Peintres Modernes*; et quittons les plaines d'Italie pour gravir les monts des Alpes. Regardez ces précipices « sombres de couleur, drapés dans un deuil éternel, toujours tremblants, comme une grande forteresse ébranlée par la guerre; terribles autant dans leur faiblesse que dans leur force, et cependant, après chaque avalanche, se concentrant en une tristesse plus sombre et en des menaces plus fières; incapables pour toujours de connaître le salubre bien-être que donne l'herbe ou la fleur; ne nourrissant point de racines dans leurs crevasses; colorés par aucune

1. *Modern Painters*, I, p. 153.

teinte de vie, ni sur leurs contreforts, ni sur leurs rebords; mais désolés, autant qu'il est possible de l'être, ignorant le tremblement des feuilles dans le vent, de l'herbe aux bords du ruisseau; sans autre mouvement que leur frisson mortel, que le terrible émiettement de chaque atome dans leurs pierres desséchées; ignorant le son d'une voix vivante ou d'un pas; égayés ni par le bêlement du chevreau, ni par le cri de la marmotte; hantés seulement par de lointains et ininterrompus échos qui errent çà et là, sans pouvoir s'échapper, par le sifflement de torrents furieux, quelquefois par le cri perçant d'un oiseau qui voltige, près de leur surface, et qui, effrayé, s'envole vite, loin de leur ombre, dans l'abîme de l'air. Parfois, lorsque l'écho s'est évanoui, quand le vent a emporté le bruit du torrent, lorsque l'oiseau a disparu, quand les pierres croulantes sont, pour un instant, immobiles, — un beau papillon de nuit, ouvrant et fermant ses ailes sur un grain de poussière, peut être la seule chose qui remue, qui sente, dans toute la désolation de ces tristes précipices, qui assombrissent cinq mille pieds de la profondeur bleue des cieux¹ ». Ruskin porte dans la recherche patiente et dans l'expression exacte des caractères de la montagne désolées, la même sûreté d'observation et la même précision de style, avec lesquelles, tout à l'heure, il analysait les couleurs d'une vallée boisée, pénétrée par les flots d'or du soleil couchant. Il fait preuve dans son effort pour traduire l'âme du précipice, ravagé et désert, les mêmes qualités de finesse dans la sensibilité et de vie dans la langue, avec lesquelles, quelques lignes plus haut, il devinait et exprimait la joie des arbres, des feuilles et des herbes à se baigner dans les rayons de lumière.

1. *Modern Painters*, vol. IV, p. 248.

Sa sensibilité est assez débordante pour aimer, sa prose assez riche, pour traduire toutes les beautés de la nature, les grandes comme celles de l'océan, les humbles comme celles de la mousse. N'ont-elles pas une vie, ces vagues, qui, au bord de la plage, « tournent et retournent les cailloux, comme avec un râteau, pour chercher quelque chose; qui s'arrêtent un instant au bas de la berge, remontant ensuite d'un petit élan, en clapotant..., soupirant tout le temps comme si elles préféreraient bien faire autre chose » ¹? N'ont-elles pas une vie ces mousses et ces lichens : « Aussi immortels qu'im mobiles, le vers ne les ronge point et l'automne ne les fait pas dépérir. Forts dans leur humilité, ils supportent la chaleur sans blanchir, le froid sans languir. A eux, à leurs doigts lents, à leurs cœurs fermes, est confiée la tâche de tisser les sombres éternelles tapisseries des collines; à eux, à leurs lents crayons, à leurs teintes d'iris, le soin de dessiner avec délicatesse leurs images sans nombre. Partageant le calme des rochers paisibles, ils participent aussi à leur durée, et tandis que les vents du printemps qui finit, sèment les fleurs blanches de l'aubépine comme un tourbillon de neige; tandis que l'été ternit, dans les prairies desséchées, l'or de ses languissantes primevères, bien au dessus, au milieu des montagnes, les points d'argent des lichens, semblables à des étoiles, restent sur les pierres, et la tache d'orange qui grossit sur les bords des prés, là-bas, à l'occident, a reflété les soleils couchants d'un millier d'années ² ». Une habileté rare pour rendre la vie mystérieuse des choses, pour traduire, dans l'ampleur de ses mélodieuses périodes l'harmonie des spectacles, grands et petits, du monde, le don de donner à son style la variété et l'intensité du sentiment même de la nature, — telles sont les éminentes

1. *Harbours of England*, p. 19.

2. *Modern Painters*, V, p. 103.

qualités qui font de Ruskin un des chantres les plus parfaits des plaines, des monts et des eaux, parce qu'il fut toujours sincère dans l'émotion ressentie, vrai dans l'expression cherchée ¹.

Nous avons montré dans l'histoire de la vie de Ruskin, comment cette sensibilité lui permit, sous l'influence bienfaisante des voyages et des lectures, de porter dans l'étude des questions artistiques, les mêmes qualités de finesse dans la narration, et de patience dans l'observation. Comparons deux descriptions, empruntées l'une à ses travaux sur l'architecture, l'autre à ses ouvrages sur la peinture. Sous l'action de cette imagination vibrante, l'édifice et le tableau se transforment, les couleurs et les pierres s'animent.

Écoutez plutôt : « Au delà de ces troupes d'arches ordonnées s'élève hors de la terre une apparition, et toutes les grandes places semblent s'être écartées de devant elle, avec une crainte respectueuse, pour nous la laisser voir tout là-bas : une multitude de piliers et de dômes blancs, groupés en une longue, basse pyramide de lumière colorée. On dirait un trésor entassé d'or, d'opale, de nacre, creusé en dessous. Ces cinq grands porches voûtés, plafonnés de nobles mosaïques, ornés de sculptures d'albâtre, claire comme de l'ambre et délicate comme de l'ivoire, sculptures fantastiques et entrelacées de feuilles de palmiers, de lys, de raisins, de grenades, d'oiseaux, s'accrochant et se débattant parmi les branches, tout cela mêlé en un interminable réseau de bourgeons et de plumes. Au milieu de cette masse, les formes solennelles d'anges, sceptres en main, drapés jusqu'aux pieds, qui se penchent à travers les grilles, les uns vers les autres, leurs figures peu distinctes, au

1. Autres exemples Monts, *Modern Painters*, IV, p. 327, I, p. 258, Barque: *Harbours*, p. 20. Plaine: *Praeterita*: II, p. 73. Rivières, *id.*, II, p. 159, *Seven Lamps*, p. 331, Feuillage. *Modern Painters*, I, p. 390.

milieu des lueurs du fond d'or, qui brille à travers les branches, à côté d'eux, d'un faible et intermittent éclat, comme la lumière du matin, apparaissant au milieu des branches de l'Eden, quand, au commencement, des anges veillaient à ses grilles, il y a longtemps. Autour des murs de ces porches, des piliers de pierres variées, de jaspe, de porphyre, d'ophite vert sombre, tacheté de flaques de neige, de marbres, qui moitié refusent, moitié abandonnent, comme Cléopâtre « aux baisers du soleil, leurs veines les plus bleues... » Au-dessus, dans les larges archivoltes, une chaîne ininterrompue de paroles et de vies, les anges, les signes des cieux, les travaux des hommes, à chaque saison, sur cette terre. Au-dessus encore une autre rangée de tourelles étincelantes mêlées à de blancs arcs, bordés de fleurs écarlates, mélange exquis, au milieu desquelles les poitrails des chevaux grecs resplendissent, dans leur force dorée, et le Lion de saint Marc se dresse sur un champ bleu semé d'étoiles. Plus haut, enfin, comme en extase, les crêtes des arches se brisent en une écume de marbre, se jettent, bien haut dans le ciel bleu, en des éclairs et guirlandes d'écume sculptée, comme si les brisants, sur la plage du Lido, avaient été glacés par le froid, avant de retomber, et comme si les nymphes de la mer les avait ornés d'incrustations de corail et d'améthyste »¹.

V. Hugo, dans sa fameuse description de Notre-Dame, avait su animer, de son souffle puissant, tout le troupeau d'êtres difformes, de bêtes monstrueuses, que les patients sculpteurs du moyen âge avaient semés, au gré de leurs caprices, sur les toits, les corniches, et les arcs boutants de leurs cathédrales. Ici l'effort de Ruskin, est plus grand encore. Ce sont les types mêmes des choses inanimées, des blocs de pierre auxquelles il prête

1. *Stones*, II, p. 67.

une vie mystérieuse. Les marbres deviennent je ne sais quels êtres, qui participent à la sensibilité rudimentaire des mers et des plantes. L'édifice, bâti de ces masses étranges, semble conserver leurs caractères. Les sculptures, les lignes générales, les couleurs ne sont que les notes, à l'aide desquelles le monument chante son hymne éternel à la beauté. Entendez-vous résonner ce chant puissant, sous les arches voûtées, ruisseler le long des archivoltas, et éclater en notes joyeuses, dans les blanches sculptures du toit de saint Marc, pour se perdre dans le ciel bleu¹ ? Après avoir lu certaines pages des *Pierres de Venise* et des *Sept Flambeaux* on ne sait qui admirer le plus : le poète, dont la débordante sensibilité pouvait prêter la vie à ce qu'il y a de plus inanimé sur terre ; l'écrivain, dont la langue était assez vibrante pour rendre cette étrange évocation, assez riche pour fournir des couleurs à une aussi minutieuse description. Reprenons maintenant les *Peintres Modernes*, et lisons cette analyse d'une toile célèbre de Turner. La surface d'eau est divisée en deux masses de houle énorme « Entre les deux, le feu du soleil couchant tombe sur le creux de la mer ; il le teint d'une terrible mais superbe lumière : de l'intense et blafarde splendeur, qui brûle comme de l'or et baigne comme du sang. Le long de ce sentier et de cette vallée enflammée, les lames agitées, qui divisent nécessairement la houle de la mer, se soulèvent en des formes sombres, vagues, fantastiques, chacune jetant derrière elle une ombre pâle et hideuse sur l'écume illuminée. Elles ne se dressent point partout ; mais trois ou quatre à la fois, en des groupes sauvages, avec agitation et fureur. Selon qu'au-dessous d'elles la force de la houle les y contraint, ou le leur permet, elles laissent entre elles de traîtreux espaces d'eau unie mais

1. Ex. : *Seven Lamps*, p. 267.

pleine de remous, éclairés d'un feu vert, qui semble celui d'une lampe, tantôt reflétant l'éclat doré du soleil qui descend, tantôt colorés d'une manière effrayante par les images indistinctes des nuages brûlants, qui tombent sur eux en flaques cramoisies, écarlates, et ajoutent encore aux lames sans repos le mouvement de leur vol enflammé. Pourpres et bleues, les ombres blafardes des perfides brisants sont jetés sur la brume de la nuit, qui se rassemble, froide et basse, avançant comme une ombre de mort sur le navire coupable¹, tandis qu'il marche péniblement au milieu de l'éclair de la mer, — ses mâts élancés se dessinant sur le ciel en lignes de sang, portant déjà sa condamnation, dans cette teinte terrible qui imprime au ciel un aspect d'horreur, mêle à la lumière du soleil son torrent de flammes et qui, jeté bien loin sur la houle désolée des vagues sépulcrales, colore de rouge l'océan tumultueux »². Après avoir entendu résonner à ses oreilles la musique de cette description le lecteur n'a qu'à fermer les yeux pour pouvoir évoquer, fidèlement, les moindres détails de cette fantastique évocation. Le voyez-vous, là-bas, tracer son sillon, dans la mer colorée par le soleil couchant, le voyez-vous voguer lentement, dans le sombre crépuscule du jour qui s'éteint et de l'orage qui vient, le navire négrier? Votre rétine ne perçoit-elle pas les plus délicats contrastes des couleurs, les moindres caprices des feux de lumière? Et cependant, J. Ruskin n'a pas trouvé le sujet de cette merveilleuse description dans un rêve, mais dans une des salles les plus connues de la National Gallery. C'est d'un tableau, d'un amas de couleurs pâteuses jetées sur une toile, et limitées par un cadre, qu'il a su tirer des effets aussi saisissants.

1. C'est un bâtiment négrier qui jette des esclaves à la mer, pour se délester.

2. *Modern Painters*, I, p. 377.

Tout en traçant ces descriptions, Ruskin accumulait des trésors d'images, dans lesquels il pourra puiser, pour donner à l'expression des idées abstraites, historiques artistiques ou morales, le caractère concret qu'elles revêtent dans sa pensée. Veut-il nous dire que, sans la foi religieuse qui les inspirait, les Vénitiens n'auraient pas laissé au monde un si merveilleux héritage de beautés, Ruskin écrira : « Le puissant paysage de montagnes sombres qui gardent l'horizon du haut de leurs tours poupres, de forêts solennelles qui concentrent la force de leurs feuilles bronzées par le soleil, et non par le temps, en ces masses obscures fixées dans le ciel, que l'orage ni la gelée ne peuvent ni ébranler ni dépouiller ; cette puissante humanité, si parfaite et si fière, qui ne doit rien de sa grandeur au diadème : la majesté des formes passives, sur lesquelles la poussière de l'or et la flamme des diamants sont jetées comme l'écume de la mer sur les rochers, et encore aujourd'hui cette grande humanité semble se dresser debout, nue, tranchant sur le ciel bleu ; cette puissante mythologie, qui remplit les promenades quotidiennes des hommes des joies de l'amitié d'un Esprit, et envoie les anges gardiens se frayer, de leurs ailes de flamme, un passage à travers les vols des flèches des combats. Mesurez l'étendue de ce champ de création, pesez la valeur de cet héritage que Venise a ainsi laissé aux nations européennes, et jugez alors si une aussi vaste et aussi bienfaisante influence peut-être basée sur la dissipation et sur la décadence. Ce fut lorsqu'elle portait l'éphode du prêtre, et non l'habit bigarré du masque, que le feu sacré tomba sur Venise du haut des cieux ; elle en vit les premiers rayons, au milieu de la pluie de ses larmes, quand, tandis que le déluge des barbares descendait sur le penchant des collines d'Italie, le circuit de ses palais et l'orbe de ses fortunes se dressèrent ensemble, comme

l'écharpe d'Iris peinte sur la Nuée¹. » Le flot d'images se déroule, étincelant. La masse des souvenirs est si luxuriante qu'elle recouvre, au point de la cacher, comme un abondant feuillage, le tronc de l'idée abstraite. Ce qu'elle perd en précision et en clarté elle le gagne en poésie et en vie. Elle frappera moins les pensées fortes, mais elle séduira toujours l'imagination, et captivera les cœurs. Nous ne sommes, ici, ni sur le domaine de la philosophie, ni sur le terrain de la science : nous errons, dans les champs fleuris des lettres et des arts. Et, quand on expose des idées historiques aussi générales que celles que nous venons d'exprimer, des préceptes d'art et de morale aussi larges que ceux que nous allons citer, séduire est synonyme de convaincre.

Le charme, que donne seul la vie, n'est-ce point le caractère de cette délicieuse réfutation de la théorie de l'art pour l'art? Ruskin entraîne le lecteur, sur une des collines qui dominent la ville de Turin, et il lui montre toute la grandeur du spectacle qu'il a sous ses yeux, la plaine, qui se termine à l'horizon, comme la mer, par une ligne bleue, « des boules de bois, ça et là, au lieu de vagues, et les tours blanches des cités au lieu de voiles »; puis, les Alpes du lac Majeur, sombres parce qu'elles ne sont point couvertes de neige; plus loin encore, un chaos de pics et de précipices, gigantesques canaux, par où passe la marée des nuages, venus des plaines de l'Italie pour aller « ou bien se briser contre le mur des Alpes, en une lumineuse écume; ou bien pour longer leurs ravins, avec de longs murmures de tonnerre gémissant ». Au dessus de cette plaine, faisant face à ce merveilleux spectacle, se dresse la villa du Cardinal Maurice de Savoie. « La légende entière de l'histoire

1. *Stones*, II, p. 150.

passée de l'Italie est écrite devant ce palais par le doigt de Dieu, écrite comme avec une plume de fer, sur un roc, pour toujours, sur ces murs des Alpes pleines de de lécons; blazonnés avec l'or des éclairs, sur les nuages, qui déroulent et referment encore leurs capricieuses volutes, dans les cieux; peinte en pourpre et en écarlate, sur le grandiose missel du couchant, ouvert inutilement devant les yeux du peuple, pour lui demander une prière ». C'est en vain que de cet admirable décor s'élevait un hymne à l'éternelle pensée; le cardinal Maurice de Savoie ne l'entendit point vibrer dans l'atmosphère ensoleillée, et sa villa ne fut qu'un temple de plaisir. Aussi, aujourd'hui, « les jets d'eau qui dansaient joyeusement, autrefois, dans les fontaines des jardins, glissent tristement, avec un son de larmes, à travers les herbes qui encomrent les bassins. Les fleurs, rampantes, tristes, négligées, dressent leurs nids de feu au milieu des marbres blancs des balustrades ». Les feuilles tremblent le long des vieux murs ruinés, à chaque souffle de la brise, et les sombres lichens étouffent les pas, au centre des allées. « Chaque feuille tremblotante, chaque écho mourant des jardins et des chambres semblent murmurer la même phrase : Ainsi se terminent les arts de la vie; voilà ou aboutissent tous les dons de l'homme, lorsque les uns sont recherchés, les autres possédés, pour le service du seul plaisir »¹. L'abondance des images est telle que le traducteur est obligé d'en élaguer. Il le fait avec regret, comme lorsqu'il faut, dans un bouquet, effeuiller quelques fleurs, pour conserver les plus belles. C'est la richesse de cette langue, qui permet à Ruskin d'exprimer, d'une manière aussi sensible, les idées les plus abstraites.

1. *Discours* de J. Ruskin à la *Cambridge Inaugural soirée*, p. 26 à 28.

Les conclusions historiques, les préceptes généraux de l'esthétique, à cause de la poésie du passé, et du sentiment de la beauté, se traduisaient en images avec plus de facilité que d'autres concepts. Aussi J. Ruskin révèle-t-il surtout la souplesse de son style, quand il trouve, pour exposer un axiome de morale, la même intensité de couleur que pour chanter la gloire de Venise, ou dire l'éternelle supériorité de l'œuvre d'art, animée par une foi religieuse. S'il définit la vertu, il la comparera à la lumière : « Il y a entre elles une ressemblance marquée... la même échelle de gradations décroissantes, conduisant aux limites de leurs domaines, la même séparation radicale d'avec leurs contraires, le même crépuscule à la rencontre des deux. Un cercle tant soit peu plus large que la ligne que franchit le monde, pour rouler dans la nuit, voilà ce qu'est l'étrange crépuscule des vertus; cette terre sombre, disputée, où le zèle devient impatience, la tempérance sévérité, la justice cruauté, la foi superstition, et toutes s'évanouissent dans la nuit¹ ». A une comparaison, Ruskin préférera souvent une série d'images. S'il veut énumérer les altérations que subit la vérité, il dira d'elle : « C'est le pilier de la terre, mais un pilier couronné de nuages; c'est une étroite ligne d'or, que les pouvoirs et les vertus courbent sous leur poids, que cachent la politique et la prudence, que modifient la bonté et la courtoisie, que l'imagination couvre de ses ailes, et que la charité ternit de ses larmes² ». Les notions de morale, dans cette langue frémissante se transforment, comme se transformaient les pierres de l'Église Saint-Marc. Les idées semblent être de bizarres fantômes, qui passent, drapés dans leurs voiles, s'arrêtent à notre appel

1. *Sev. Lamps*, p. 51.

2. *Id.*, p. 52. Autres ex. : *Idées générales artistiques* : *Stones*, II, p. 157, III, p. 189. *Idées générales historiques* : *Stones*, II, p. 202.

pour converser avec nous, et retournent ensuite à l'Éternelle Vérité.

Il suffit que Ruskin ait atteint, dans de nombreux passages, des effets de vie aussi intense et d'harmonie aussi complète, pour que sa réputation d'écrivain soit inébranlable. Aussi sommes-nous plus à l'aise pour signaler deux défauts, qui ne sont que l'exagération de deux qualités. Parfois, dans son désir de rechercher cette ampleur des périodes, qui lui permet à la fois de condenser en un tout les éléments d'une idée, les détails d'une description, et de donner à sa phrase l'harmonie, Ruskin accumule propositions sur propositions, sans laisser respirer le lecteur essoufflé. Tel passage célèbre, sur la Tour de l'église de Calais, est formé d'une seule phrase, longue de 211 mots, coupée de 40 signes de ponctuation¹. Ici nous lisons une période de 255 mots, séparés par 26 points et virgules². Mais l'exemple le plus extraordinaire se trouve dans le second volume³ des *Peintres modernes*. Accumuler, dans une seule phrase, 80 signes de ponctuation et 649 mots, est vraiment un abus. L'écrivain ressemble à un musicien qui multiplierait les accords les plus mélodieux, sans provoquer, chez son auditeur, d'autre effet que celui d'une lassitude grandissante. La richesse est trop souvent voisine de la surabondance, le culte de l'image de la recherche. Plutôt que de fatiguer le lecteur par de nouvelles citations⁴, reprenons quelques unes des périodes que nous venons de traduire, et il sera facile d'y relever de nombreux exemples d'affectation. Rien n'est à la fois plus vrai et plus charmant, que de comparer la vérité à « une étroite ligne d'or, pliant sous le poids des forces et

1. *Modern Painters*, vol. IV et I.

2. *Harbours*, p. 20.

3. *Modern Painters*, vol. II, p. 132.

4. *Id.*, vol. I, p. 6. *Stones*, vol. II, p. 3.

des vertus », mais en revanche rien n'est moins simple que de dire d'elle « qu'elle est un pilier de la terre, mais un pilier couronné de nuages ¹ ». Recherche et obscurité sont deux termes inséparables. Toutes les fois que l'image ne jaillit pas spontanément de la pensée, pour éclairer l'idée; dès que l'écrivain l'évoque lentement, en concentrant son attention, il devrait renoncer à l'enchaîner dans sa phrase : elle a perdu sa beauté, parce qu'elle a perdu sa simplicité. Quand Ruskin nous parle des montagnes « sombres », qui gardent l'horizon du haut de leurs tours « pourpres », de la « poussière de l'or » et de la « flamme des diamants jetés sur les corps, comme l'écume sur les rochers » ², il révèle, par la contradiction même de ces images, leur origine artificielle et leur caractère affecté. Si en relisant, nous découvrons des lignes comme celle-ci, « les ombres blafardes des perfides brisants sont jetés sur la brume de la nuit ³, » ou bien « cette intense splendeur brûle comme de l'or et baigne comme du sang », nous comprenons qu'il ne s'agit plus seulement d'affectation, mais d'erreurs absolues.

Le lyrisme, s'il est la seule forme du style qui permette d'exprimer la variété infinie des sensations et des sentiments, d'ajouter à la force du raisonnement ou à la finesse de l'analyse le charme de l'émotion, de condenser, en une formule qui saisisse à la fois l'intelligence et la sensibilité, les détails d'une idée, — le lyrisme, comme toutes les formes d'art supérieur, n'admet point la médiocrité. Être médiocre, c'est, le plus souvent, manquer de simplicité et de variété. Nous venons de voir que, dans cette première période de sa langue, Ruskin ne nous a laissé que de rares exemples d'affectation; il

1. *Seven Lamps*, p. 52.

2. *Stones*, II, p. 150.

3. *Modern Painters*, I, p. 377.

nous reste à montrer qu'il a su, pour exprimer des idées nouvelles, transformer son style.

§ II

Dans les *Pierres de Venise*, et dans les derniers volumes des *Peintres Modernes*, les périodes imagées revêtent un caractère nouveau. Un sentiment particulier vient animer ces longues phrases musicales, leur donner, sinon plus de vie, du moins plus de force, les rendre plus brèves, et transformer en partie les images qui les coloraient. Que le lecteur relise les descriptions de Saint-Marc, du navire négrier, de la Riccia; qu'il les compare ensuite aux lignes que voici : « Pesez bien la différence entre ceux qui adorent et ceux qui n'adorent point; la différence qu'il y a, en présence de Dieu, dans tous les temps, entre celui qui calcule, sourit, se considère comme son seul appui, son seul maître, et celui qui croit, pleure, admire, lutte, considère le Ciel comme son maître; entre les hommes qui disent dans leurs cœurs : « il n'y a pas de Dieu », et ceux qui reconnaissent un Dieu à chaque pas, « s'ils pouvaient par hasard le chercher à tâtons et le trouver ». C'est là la différence essentielle que nous trouverons, au bout du compte, entre les maçons d'aujourd'hui et ceux qui bâtirent sur cette île de sable, il y a longtemps. Ils honoraient quelque chose hors d'eux-mêmes; ils croyaient en la présence d'un esprit, qui les jugeait, les animait, les rachetait; ils bâtissaient pour l'honorer et le loger; et ils étaient heureux de disparaître en des multitudes sans nom, pourvu seulement que le travail de leurs mains ait pu fixer, au milieu de la solitude des flots sauvages, un trône pour leur ange gardien. C'était là l'origine de leur force; et il y avait

vraiment un Esprit qui marchait avec eux sur les eaux, bien qu'ils ne pussent pas en distinguer la forme, bien que la voix du Maître ne vint pas jusqu'à eux disant : « C'est moi ¹. » Si, après avoir vu, dans ces lignes, la phrase devenir plus brève et plus forte, étinceler des images, marquées d'un caractère nouveau, le lecteur feuillette d'autres pages des mêmes livres, il découvrira, dans le style de Ruskin, un changement complet.

Écoutez cette apostrophe éloquente, qui sonne étrangement aux oreilles pleines encore des longues et lentes harmonies des *Peintres Modernes*. « Si un étranger voulait connaître l'esprit avec lequel fut commencé l'empire de Venise, la force, avec laquelle il se développa en conquérant pour conquérir, qu'il ne cherche ni à estimer la richesse de ses arsenaux, le nombre de ses armées, ni à contempler les spectacles pompeux de ses palais, ni à pénétrer dans les secrets de ses conseils; mais qu'il graviſse les rangées les plus hautes des sévères rebords, qui décrivent des courbes, autour de l'autel de Torcello, et regardant, comme le faisait le pilote d'autrefois, la mâtüre de marbre de la nef splendide, qu'il repeuple alors son tillac veiné, des ombres de ses matelots morts; qu'il tâche de sentir en lui cette force de cœur, qui les enflammait quand, pour la première fois, après que les piliers aient été fixés dans le sable, et le toit fermé contre le ciel en courroux, encore rougi par les feux de leurs chaumières; quand, pour la première fois, à l'abri de ces murs, au milieu du murmure des vagues désolées et du battement d'ailes des oiseaux de mer, autour de ce roc si étrange pour eux, s'éleva cette hymne antique, avec toute la puissance de leurs voix unies :

1. *Stones of Venise*, II, p. 55.

La mer est à Lui; et Il l'a créée;
Et ses mains ont préparé la terre ferme ¹ ».

Un souffle biblique anime ce passage, qui rappelle encore, par la construction de la phrase et par la ciselure des images, la langue d'autrefois. L'éloquence biblique, tel est, en effet, le caractère nouveau que va revêtir la prose de Ruskin, la forme qu'il va imprimer à l'expression toujours imagée de ses idées toujours concrètes.

Nous avons longuement parlé de cette crise morale, qui, lentement, sans secousses, avait transformé sa vie. Convaincu que ses devoirs de prédicateur devaient passer avant ses rêves artistiques, persuadé qu'une renaissance de l'art devait être précédée d'une réforme sociale, Ruskin, de 1855 à 1862, se mit à étudier les problèmes de l'économie politique. Quand il crut avoir découvert les solutions vraies, il se lança dans la mêlée. Il abandonne les longs traités, ou il accumulait dans des volumes in quarto des tableaux de la nature, des descriptions d'œuvres d'art, des développements généraux, historiques, artistiques ou moraux, au gré de son imagination capricieuse. Il se prive de la joie avec laquelle il édifiait lentement l'édifice de ses doctrines. Il oublie, provisoirement, son rêve chéri, son essai de conciliation entre l'esthétique et la morale. Il cesse d'être un théoricien, pour devenir un prophète. Il châtie, il discute, il prédit. Écrire un volume, c'est gagner une bataille. Plus de traités didactiques ², des articles, des lettres, et des discours. Ruskin donne à ses efforts un but nouveau; mais il ne change en rien les caractères de sa pensée. Dans l'analyse de ses idées artistiques et économiques, on retrouve les mêmes lacunes et les mêmes

1. *Stones*, II, p. 26. Autre ex. 'de transition, *Modern Painters*, vol. IV, p. 89, *Stones*, II, p. 116.

2. Tous les livres publiés depuis 1862 sont des recueils d'articles, de lettres, ou de conférences.

qualités. La pensée est aussi concrète qu'au premier jour. Elle conçoit et construit, avec les mêmes élans d'imagination; elle fuit autant les raisonnements et les discussions; elle évite les abstractions, avec le même soin. La langue seule s'est transformée. Il exprime toujours ses idées à l'aide d'images, mais leur forme, leur origine a changé. Le style est devenu à la fois plus bref, comme il convient à un lutteur, plus religieux, comme il convient à un prédicateur. Tantôt, il conserve les images empruntées à la nature, mais, ou bien il les condense en une formule courte comme un précepte, ou bien il les exprime en une phrase vibrante comme un cri d'éloquence. Tantôt il puise, dans sa connaissance approfondie de la Bible, des images tout imprégnées du souvenir des luttes religieuses d'autrefois. Nous pouvons résumer ces trois caractères nouveaux de la langue de Ruskin, en disant que l'histoire de son style, comme celle de sa pensée, se divise en deux phases distinctes : la période harmonieuse et l'éloquence biblique.

Le caractère qui transforme la langue de Ruskin, ne se retrouve, pas, avec une égale netteté, dans les ouvrages de combat auxquels, depuis 1862, il se consacre tout entier. Souvent il se contente de condenser les images en une phrase qui, par sa structure, est celle d'un orateur.

Un jour, prêchant à un jeune auditoire la tolérance, il s'écriait : « Ne pensez jamais, que vous vous trouverez mal de vous être efforcé de pénétrer dans la foi des autres et de sympathiser, en imagination, avec les principes directeurs de leurs vies. C'est ainsi, seulement, que vous pourrez justement les aimer, les plaindre, ou les louer. Par ce délicat effort, vous doublerez, triplerez, que dis-je, vous multiplierez indéfiniment à la fois le plaisir, le respect et l'intelligence avec lesquels

vous lisez. Croyez-moi, il est plus sage et plus noble de rallumer par la flamme de votre propre foi les cendres des religions expirées, que de laisser votre âme frissonner et trébucher contre leurs tombeaux, au milieu de l'obscurité qui s'épaissit, et du froid qui s'étend » ¹. Dans une autre conférence, Ruskin comparait les livres des grands esprits disparus à une cité de rois endormis, qui s'éveilleraient pour marcher à nos côtés, si nous savions les appeler par leurs noms : « Combien de fois, même si nous soulevons la porte de marbre, nous contentons-nous d'errer au milieu de ces vieux rois endormis, de toucher les robes dont ils sont enveloppés, et de resserrer les couronnes, qui pèsent sur leurs fronts. Ils restent, pour nous, silencieux, et ne semblent que statues en poussière. C'est que nous ignorons les paroles enchantées, sorties du cœur, qui les éveilleraient. S'ils les entendaient, ils se dresseraient vite, viendraient à nous, dans leur majesté d'autrefois, pour nous regarder de près et nous observer. De même que les rois déchus de l'Antique adès, saluaient les nouveaux venus, en disant, « Vous aussi ², êtes-vous devenu faible comme nous ? êtes-vous devenu un des nôtres ? » de même ces rois, dont rien n'a pu ternir ni ébranler les diadèmes, viendraient à nous, en disant : « Vous aussi, êtes-vous devenu pur et grand de cœur, comme nous ? êtes-vous devenu un des nôtres » ? Dans ces pages et dans d'autres ³, Ruskin transforme avec une étonnante habileté la période, chère à sa jeunesse, pour se créer un merveilleux instrument oratoire. Il efface ce qui pourrait empêcher l'auditeur de saisir, avec précision, son idée. Il élague la masse confuse d'images, dont il surchargeait la proposition principale, divise sa période en une série de

1. *Ethics of the Dust*, p. 225.

2. *Sesame*, p. 73.

3. Ex. : *Old Road*, I, p. 359, I, p. 364. *Art of Engl.*, p. 240, 241, etc.

phrases brèves, les anime d'un souffle religieux passionné, et les couronne par l'appel vibrant, la vision émouvante, qui troublent et convainquent ¹.

Ruskin abandonne d'ordinaire, plus complètement, sa première manière. Il n'utilise la palette avec laquelle il ornait autrefois ses périodes, que pour colorer le résumé d'une idée qui lui est chère. Ruskin était un admirable chef d'école. Généreux, il semait sa fortune partout où il y avait une nouvelle œuvre à faire germer. Actif, il courait de ville en ville, donnant, ici des conseils, là une conférence, passant de l'art à l'économie politique, des sciences naturelles à la littérature. Orateur, il soulevait les enthousiasmes. Polémiste, il ne laissait pas un article sans réponse, une iniquité sans protestation. Ces qualités auraient eu moins d'influence, son manque d'esprit philosophique aurait été plus vite remarqué, s'il n'avait eu à un degré rare le don des formules heureuses. Exprimer l'idée avec assez d'originalité pour que l'attention soit immédiatement frappée, avec assez de vie pour que le cœur soit ému en même temps que l'intelligence séduite, de brièveté pour que la phrase puisse voler légère, de bouche en bouche, n'est-ce point là un art indispensable chez le penseur qui apporte aux hommes une théorie nouvelle, et chez l'apôtre qui prêche un évangile nouveau? Nous regrettons que nul des disciples de Ruskin n'ait encore songé à classer les préceptes imaginés. On commencerait par réunir les formules, dans lesquelles il a exprimé les sentiments moraux qui dirigèrent sa vie. Ils repasseraient tous devant nos yeux. D'abord, son amour de l'humanité : « L'homme est le soleil du monde bien plus que le vrai soleil. La flamme de son cœur merveilleux est la seule

1. Il serait peut-être à propos de rappeler au lecteur qu'aucun des discours de Ruskin n'était improvisé. Ils étaient tous lus ou récités, complètement, d'un bout à l'autre.

lumière, la seule chaleur digne d'être mesurées... Là où il est, sont les tropiques; là où il n'est pas, le monde des glaces ¹ »; puis son admiration pour les âmes, maîtresses d'elles-mêmes, qui « bien que capables des plus fortes passions », se sont données « un calme aussi absolu que celui d'un lac des montagnes, profondément abrité, qui réfléchit chaque mouvement des nuages dans le ciel et chaque changement des ombres sur les collines, sans rien perdre de son immobilité ² »; enfin sa foi passionnée dans le perfectionnement moral. J. Ruskin, voudrait que les hommes n'oublissent jamais « que leur main est toujours sur le gouvernail de leur vie, et que le Maître sur la plage lointaine de la sainte Arabie, cherche la voile à l'horizon, pour quand son heure sera venue ³ ». Il faut « que chaque nouvelle lueur du matin soit, pour nous, comme l'aurore de la vie, et chaque soleil qui se couche, comme son déclin; que chacune de ces courtes vies laisse un souvenir précis d'une bonne action faite pour les autres, d'une force ou d'une connaissance utile, acquise pour nous-mêmes. Et c'est ainsi, que, de jour en jour, de force en force, nous élèverons, par l'art, par la pensée, par la volonté juste, une Église de l'Angleterre, dont il ne sera pas dit : « Voyez de quelles pierres, elle est bâtie, », mais « Voyez de quels hommes elle est faite ⁴ ». Après avoir ainsi passé en revue les lignes générales de cette morale chrétienne, il serait facile de résumer, toujours à l'aide des préceptes, les idées maîtresses de ses théories artistiques et morales. Ruskin nous redirait son mépris pour la théorie de l'art, sa foi en une conciliation du beau, du vrai, et du bien. « Il ne faut pas qu'une intelligence

1. *Modern Painters*, V, p. 205.

2. *Lectures on art*, p. 93.

3. *Fors Clavigera*, III, p. 348.

4. *Lectures on art*, p. 149.

brille seulement de l'éclat passager de la gelée blanche ; mais il faut qu'elle soit vitrifiée solidement comme un vitrail coloré, placée entre des colonnettes de pierre et de branches de fer, de façon à recevoir les rayons du soleil, et à pouvoir les renvoyer, à travers elle, de génération en génération¹ ». Ruskin nous parlerait, enfin, de cette harmonie sociale qu'il rêvait. « La loi de la richesse nationale est comme celle d'un grand lac ou d'une mer, qui, agitée par un parfait, mais lent mouvement de circulation, laisse continuellement la lie tomber le plus bas possible, et l'eau pure s'élever, sans que pour cela les couches inférieures soient négligées : l'organisation, au contraire, est parfaite, la sympathie absolue, et si un membre souffre, tous souffrirons avec lui² ». Si les nations contemporaines s'éloignent de cet idéal de solidarité elles seront rapidement punies : « La vie d'un peuple est, en général, semblable au cours d'un ruisseau de laves : d'abord étincelant et farouche, puis languissant et invisible. Bientôt le flot n'avance plus que par les chutes et rechutes de blocs glacés³. »

Si ce recueil de préceptes, dont nous n'avons voulu que tracer une brève esquisse, passait sous les yeux du lecteur, il saisirait vite les caractères généraux de ces formules. Elles n'ont point la brève précision des maximes d'un moraliste, ni la sécheresse abstraite des axiomes du philosophe ; mais le charme ému et le coloris éclatant de la poésie, le mysticisme et la foi passionnée d'un dogme religieux. Toutes les tendances que nous avons vu apparaître dans l'enfance de Ruskin, se développer quand vint la maturité, se manifester, dans ses

1. *A Joy*, p. 42. Autres ex. : *Id.*, p. 83. *On the old Road*, I, p. 42, I, p. 446. *Modern Painters*, III, p. 145.

2. *Munera pulveris*, p. 135.

3. *Seven Lamps*, 275. Autres ex. : *Unto*, p. 58, 60. *Crown*, p. 63. *Fors Clavigera*, II, p. 449, 452, *Fors Clavigera*, Letter LXII.

premiers livres, ont atteint leur plein épanouissement. L'enfant prodige qui prêchait sur ce texte, « Hommes, soyez bons », le fougueux protestant qui écrivait les *Sept flambeaux de l'Architecture*, subsistèrent toujours chez J. Ruskin. Tout plein de l'ancien et du nouveau Testament, il retrouva, parfois, pour exprimer ses idées, le ton ému et l'image délicate des divines paraboles, pour les défendre l'accent fougueux et les images éclatantes des prophètes bibliques.

Il y a un an à peine, George Allen mettait en vente un petit livre qui, par sa reliure, par la composition des pages, la forme des caractères, ressemblait à un ouvrage de piété. En l'ouvrant, on trouvait des conseils moraux sur la charité, la paresse, la foi, le bonheur, des explications de dogmes religieux, la confession, l'Église invisible, des notes sur les principaux événements de la Bible : la mort d'Aaron, l'échelle de Jacob, des détails sur la vie des saints depuis sainte Geneviève jusqu'à saint Jérôme, de sainte Ursule jusqu'à sainte Zita. Cet ouvrage de piété n'était point l'œuvre d'un pasteur, mais un recueil de citations bibliques, prises dans les ouvrages de Ruskin, et classées de manière à former un choix de lectures religieuses¹. Il était impossible de donner une preuve plus décisive de l'influence exercée sur notre auteur par la Bible. Les traces de cette action apparaissent progressivement dans son œuvre. Là *Poésie de l'Architecture* et les premiers volumes des *Peintres Modernes*, renferment peu de citations de l'Ancien et du Nouveau Testament. Dans les *Sept flambeaux*, et les *Pierres de Venise*, le nombre n'accroît que légèrement. A partir de 1862, elles abondent de plus en plus. Exposés d'économie politique, théories artistiques, dissertations morales, les sujets les plus opposés sont

1. *The Bible references of J. Ruskin*, 1898.

toujours développés avec le même contingent de citations bibliques. Dans les derniers volumes qu'il écrits Ruskin, et notamment dans *Fors Clavigera*, toutes les cinq pages nous retrouvons un verset ou deux de l'Ancien Testament ¹.

Le caractère biblique, qui est le trait distinctif de la langue dans la seconde période de sa vie, se révèle de deux manières différentes. Tantôt il enchaîne, dans une phrase éloquente, pour accentuer la vivacité de l'attaque et préciser le sentiment qui l'anime, quelques mots du livre éternel. Tantôt, sans effort apparent, sans la moindre citation, il retrouve, dans un élan oratoire, le ton même des prophètes de la Judée. Prenons deux idées générales, l'infériorité de nos sociétés contemporaines, et le rôle des femmes : chacun de ces développements ne sera que le commentaire d'un passage de la Bible. N'est-ce donc pas aimer notre ouvrage, plus que celui de Dieu, « que de respecter ce verre qui brille, et non les nuages étincelants, que de tisser des robes brodées par des doigts ingénieux, de rendre éclatantes les voûtes dorées que nous avons superbement ornées, tandis que nous n'avons pas encore regardé les Cieux, ce travail de ses doigts, ni les étoiles de cette voûte étrange qu'il a ornée ? Rêvons-nous de nous faire pardonner, en ciselant des fontaines et en dressant des piliers en l'honneur de Celui qui taille le chemin des rivières à travers les rocs, et dont les réprimandes font trembler les piliers de la terre, de nous faire par-

1. Exemples : *Poetry of archit.*, 246 p. in-4, 2 cit. — *Seven Lamps*, 388 p. in-12, 24 cit. — *Stones of Venice*, 3 vols., in-4, 145 cit. — *Lectures on art*, 233 p. in-12, 34 cit. — *Munera pulveris*, 206, p. in-12, 20 cit. — *Unto this last*, 174 p. in-16, 52 cit. — *Crown*, 203 p. in-12, 58 cit. — *Time and Tide*, 206 p. in-12, 50 cit. — *Fors Clavigera*, vol. I, 504 p. in-12, 67 cit. — *Fors Clavigera*, vol. II, 496 p. in-12, 60 cit. — *Fors Clavigera*, III, 460 p. in-12, 109 cit. — *Fors Clavigera*, IV, 500 p. in-12, 103 cit.

donner les injures faites aux collines et aux ruisseaux dont Il a garni notre domaine, les poisons répandus dans leur douce atmosphère, les feux allumés avec leur herbe tendre et leurs fleurs, ce mélange honteux de luxe et de misère, répandu, sur notre terre natale, comme si nous travaillions uniquement, en Angleterre du moins, à faire mentir l'hymne que chantent les Chérubins, là-haut, l'Église, ici-bas : « Saint, Saint est le Seigneur, le Maître de toutes les créatures; les cieux et — la terre — sont remplis de Sa gloire¹ ». Autant cette apostrophe est passionnée et violente, autant celle qu'on va lire est douce et tendre. Ruskin passe sans embarras des imprécations de Job au Cantique des Cantiques. Il rend, avec autant d'aisance et de poésie, la vigueur des unes, la caresse de l'autre : N'avez-vous jamais entendu parler d'une Madeleine, « qui descendit à son jardin, à l'aurore, et trouva quelqu'un à la porte qu'elle supposa être le jardinier? Ne l'avez-vous pas souvent cherché. Lui, cherché en vain, tout le long de la nuit, cherché en vain, à la porte de cet antique jardin, où l'épée enflammée est plantée? Il n'est jamais là, mais à la porte de ce jardin-ci, il attend toujours; il attend pour vous prendre par la main, prêt à descendre avec vous, pour voir les fruits de la vallée, pour voir si la vigne a fleuri et si les grenades ont bourgeonné. Là, vous verrez avec Lui les petites vrilles de la vigne, que sa main dirige; là, vous verrez pousser les grenades, où sa main a jeté les graines couleur de sang. Que dis-je! vous verrez les cohortes d'anges gardiens, qui, des battements de leurs ailes, écartent les oiseaux affamés, des bords du sentier où Il a semé. Et vous les entendrez se crier les uns aux autres, à travers les rangées des vignes : « Emparons-nous des renards, des tendres

1. *Lectures on art*, p. 76.

renards, qui pillent les vignes, parce que tendres sont les raisins de nos vignes ». O reines que vous êtes, ô reines, parmi les collines et les heureuses forêts verdoyantes de votre pays, les renards auront-ils des terriers, et les oiseaux de l'air, des nids ? Et, dans nos cités, les pierres vous crieront-elles qu'elles sont les seuls oreillers où le Fils de l'Homme puisse reposer sa tête¹ ? » J. Ruskin avait raison, dans ses *Praeterita*, de bénir sa mère, pour la patience persévérante avec laquelle elle lui avait appris à lire, à réciter, et à comprendre la Bible. C'est à ces études de son enfance qu'il doit l'art merveilleux avec lequel il enchâsse, dans un développement, une citation qui vient apporter à l'expression fugitive d'une idée passagère, le charme du souvenir et la force de la durée. Quelle que soit notre admiration pour les pages d'une si saisissante originalité que nous venons de traduire, nous leur préférons d'autres passages, où Ruskin, avec une poésie moins débordante, mais avec une précision plus grande, dans des envolées moins lyriques, mais dans des cris plus passionnés, a lancé, à son auditoire surpris, de telles apostrophes qu'elles font évoquer les ombres des prophètes disparus. Écoutez cette voix passionnée : « Rendez vos repas modestes, jusqu'à ce que ceux des pauvres soient abondants, sinon vous n'êtes pas chrétiens. Vous qui avez de si jolies robes, mettez des blouses et des tabliers, jusqu'à ce que vos pauvres soient habillées avec grâce et décence, si non vous n'êtes pas chrétiennes. Vous qui pouvez chanter, ou jouer sur des instruments, suspendez vos harpes au dessus des rivières que vous avez empoisonnées, ou bien descendez au milieu de ceux que vous avez rendus fous, vils et sourds, mettez de l'harmonie dans leurs

1. *Sesame*, p. 144, *Lectures on art*, p. 69. Pour trouver d'autres exemples, prendre un livre quelconque de Ruskin, et chercher, à l'index, les mots *Citations bibliques*.

âmes, sinon vous n'êtes pas chrétiens »¹. Écoutez encore : « Dans ces vingt dernières années, l'Angleterre a blasphémé, délibérément et ouvertement, le nom de Dieu ; a fait des iniquités, en le proclamant bien haut ; et chaque homme a fait à son prochain autant d'injustices qu'il était en son pouvoir de lui faire. Quand des États étaient dans une obscurité morale aussi profonde, les prophètes des vieux temps leur prédisaient l'obscurité de la terre. « La lumière en sera assombrie dans les cieux, et les étoiles cesseront de briller. » Tous les prophètes grecs, chrétiens, juifs insistent sur la même vérité, dans des milliers de mythes. La plus importante, pour la pensée d'autrefois, était la fable du guerrier et du prophète juif, pour qui le soleil ne se hâtait pas de baisser. Je vous laisse comparer, avec cette légende, le résultat matériel de vos guerres et de vos prophéties, tel que le proclamait votre journal favori, il n'y a pas quinze ans : l'empire de l'Angleterre, sur lequel, jadis, le soleil ne se couchait pas, ne le voit plus se lever »². Écoutez, enfin, cette virulente apostrophe : « Tout cela était à vous ! La terre avec ses moissons blondes, et ses créatures innocentes ; le firmament avec ses lumières éternelles et ses saisons si obéissantes, les hommes, corps et âmes, fidèles serviteurs de vos pères, pendant un millier d'années, leurs vies et celles de leurs enfants, confiées entre vos mains, pour être sauvées ou détruites. A vous le soin de les nourrir, comme au pasteur la tâche de mener paître ses moutons, à vous leurs idées et le soin de désigner leur prêtre et leur maître, à vous leurs cœurs, si vous vouliez seulement les connaître de vue et de nom, leur accorder le don fugitif de votre regard, tandis que vous marchez au milieu d'eux, comme leur roi. Tout ce

1. *Fors Clavigera*, IV, p. 226.

2. *Storm Cloud*, p. 62.

royaume et toute cette gloire, toute cette terre et tous ses habitants, vous, les plus pitoyables et les plus fous des Iscariotes, vous les avez vendus, de sang froid, au plus offrant¹. » Les mêmes apostrophes virulentes se retrouvent, à chaque page, dans ces livres de la dernière heure, qui, comme la *Couronne d'Olivier sauvage*, *Fors Clavigera*, sont les satires d'un fervent chrétien. Les lecteurs français, lassés des éternels sourires de gens d'esprit qui se croient des philosophes, fatigués de l'éternelle indulgence d'hommes du monde qui se donnent pour des moralistes, liront, avec passion, ces pages vigoureuses. Après de longues causeries avec ce prophète attardé, ils sentiront leur conscience soulagée et leur âme régénérée. Ils auront, enfin, rencontré, exprimés, dans une langue originale et forte, ces sentiments, dont parle Molière, « ces haines vigoureuses, que doit donner le vice aux âmes vertueuses ». Si Ruskin, avant de laisser tomber pour toujours la plume, a voulu imprimer à sa langue un caractère aussi particulier, c'est qu'il tenait à ce que le dernier souvenir évoqué par son nom, fut celui d'un prophète qui aima la justice et ignore la peur.

Nous croyons avoir montré, dans l'histoire de sa vie et de sa pensée, que si l'évolution de ses idées se divisait en deux périodes, il n'y avait point entre elles de séparation profonde. Ruskin a formulé contre l'art et l'économie politique moderne les mêmes objections; ses théories esthétiques et sociales ont les mêmes caractères; il a trouvé pour les justifier les mêmes arguments. Le critique d'art, qui accumula dans les cinq volumes des *Peintres Modernes* ses connaissances de botanique, de géologie, de dessin, de peinture; l'économiste révolutionnaire qui amassa, dans les quatre volumes

1. *Fors Clavigera*, II, p. 427. Autre ex. : *Crown*, p. 49 et p. 185. *Lectures on art*, p. 216, *Fors Clavigera*, I, p. 196, etc.

de *Fors Clavigera*, ses objections scientifiques, théologiques, esthétiques contre l'organisation sociale contemporaine, se ressemblent profondément. Ruskin est un moraliste, qui a entrepris successivement de préparer une renaissance artistique et une rénovation sociale, basées sur les mêmes idées et conçues dans le même esprit. Ce qui est vrai de la pensée de Ruskin, l'est aussi de son style. Si l'évolution de sa langue, depuis la période harmonieuse des *Peintres Modernes*, jusqu'à l'éloquence biblique de la *Couronne d'olivier sauvage*, peut être divisée en deux phases, les changements n'altèrent, en rien, les caractères essentiels de cette prose; et l'histoire de son style est profondément une comme celle de sa pensée. S'il s'inspire des versets de la Bible, ou s'il puise dans les souvenirs de ses promenades à travers la nature, il change la source de ses images, il ne transforme en rien la nature essentiellement concrète de sa prose. Dans les périodes des *Sept flambeaux*, comme dans les apostrophes de *Fors Clavigera*, on retrouve la même horreur pour l'expression nette et froide de l'idée, le même dédain pour l'enchaînement méthodique des pensées, le même désir de sacrifier la clarté et la précision à l'intensité de vie. Il y a, éparées dans tous les volumes de Ruskin, des pages qui laissent au lecteur la même impression de coloris et de couleur qu'un rayon du soleil en plein midi. A la fin de sa vie, il est vrai, des lignes trop nombreuses ont l'incertitude et la tristesse des lueurs du crépuscule.

§ III

Après avoir vu se former, s'épanouir cette langue incomparable, nous allons assister à son déclin. La chute devait être d'autant plus rapide et plus com-

plète, que le genre de pensée et de style de Ruskin se prêtaient moins à l'engourdissement progressif de la vieillesse. Quand une langue doit sa beauté à la simplicité des phrases et à la précision des termes; quand une intelligence doit sa force à la clarté de ses abstractions et à la logique de ses raisonnements, cette langue et cette intelligence peuvent briller d'un éclat limpide, même quand l'écrivain est tout près de l'éternel passage. Mais lorsque la valeur d'un style est due à l'originalité des images et à la vie des phrases, l'influence d'une pensée au caractère sensible de ses idées et à la puissance de ses visions, le déclin est voisin de l'apogée. Et, en effet, dès qu'un homme a franchi la maturité, qu'est-ce qui s'éteint le plus tôt en lui? Ce n'est ni la justesse du jugement, ni la clarté du raisonnement. Ces qualités seules qui sont intimement liées à la surabondance de sève de la jeunesse, la richesse de l'imagination et la fécondité des créations, disparaissent les premières, quand l'homme cesse de gravir, pour redescendre les pentes de la colline de la vie. Les grands philosophes conservent le plus souvent, jusqu'aux derniers jours, la clarté de leurs concepts et la sûreté de leurs déductions. La poésie, elle, est synonyme de jeunesse. C'est ce qui fait son charme; c'est aussi ce qui explique sa fragilité. Sophocle nous a laissé l'illustre exemple d'un vieillard aveugle conservant la limpidité et l'abondance de la maturité. Plus près de nous de grands génies nous ont montré, par de douloureux déclin, que les poètes ne devraient jamais vieillir, et que, pour eux surtout, mourir de bonne heure est un bienfait des Dieux. — J. Ruskin mit au service de la morale tous les dons d'une âme de poète. Comme eux, il aurait dû rester éternellement jeune ou disparaître en pleine force. Il eût ainsi évité aux critiques la tâche pénible d'analyser des pages indignes de lui.

Peut-être cette décadence aurait-elle été moins rapide et moins complète sans l'influence de Carlyle, qui vint accentuer les défauts, qu'annonçait déjà la nature particulière de cette pensée. Si au lieu de se proclamer le disciple de l'auteur de *Sartor Resartus*, Ruskin s'était pris d'admiration pour un des maîtres de la philosophie contemporaine; cet enthousiasme aurait lutté contre les tendances naturelles de son esprit, l'eût empêché de toujours sacrifier l'idée à la vision, le terme propre à l'image. La majesté de son éloquence biblique ne pouvait que s'affaiblir, au contact des bouffonneries sanglantes de Carlyle. Ses images, déjà, si peu cohérentes ne pouvaient que perdre leur dernier lien, au contact des réelles hallucinations dont est trop souvent remplie la prose de Carlyle. Ici, Ruskin résumera ses objections contre la science moderne, en lui reprochant de munir les cathédrales d'orgues à vapeur pour entonner le Dies Iræ¹; ses attaques contre l'Angleterre moderne, en soutenant qu'au lieu d'avoir une âme pour la faire vivre, elle n'a que de l'acide carbonique pour gonfler sa carcasse pourrie². Plus loin, il s'écriera. « L'Angleterre est-elle une Reine, une Actrice, ou une Esclave? Est-elle une Nation, mère de nations; ou bien un polype visqueux, qui se multiplie par une involontaire vivisection et qui laisse tomber des débris de lui-même, à moitié pourris, partout où il rampe et où il se contracte? Dans ces fêtes universelles de la Nativité, peut-elle trôner comme une Madone et s'écrier : « Regardez moi; regardez les enfants que le Seigneur m'a donné »; ou bien est-ce que ses lèvres sont incapables d'émettre ce cri, ou tout autre, pour toujours? Leur rose harmonieux est-il devenu la muette balafre du lézard? C'est définir sa maternité que de dire qu'elle salit tous les fossés du

1. *Val d'Arno*, p. 171.

2. *Crown*, p. 159.

monde, de sa bave¹ ». Après avoir lu ces lignes, et tant d'autres², où l'incohérence douloureuse des images n'a d'égale que l'âpreté de la bouffonnerie, parcourez ces lignes célèbres. « Supposez que des cochons (j'entends des cochons à quatre pieds, doués de sensibilité et d'une aptitude logique supérieure, ayant atteint quelque culture, puissent, après examen et réflexion, coucher sur le papier, pour notre usage, leur idée de l'univers, de leurs intérêts et de leurs devoirs; ces idées pourraient intéresser un public plein de discernement comme le nôtre, et leurs propositions, en gros, seraient celles qui suivent : 1° L'univers, autant qu'une saine conjecture peut le définir, est une immense auge à pores, consistant en solides et en liquides, et d'autres variétés ou contrastes, mais spécialement en relavures qu'on peut atteindre et en relavures qu'on ne peut pas atteindre, ces dernières étant en quantité infiniment plus grande pour la majorité des cochons; 2° le mal moral est l'impossibilité d'atteindre les dites relavures; 3° la poésie des cochons consiste à reconnaître l'excellence des relavures et de l'orge moulue; 6° la mission de la cochonnerie universelle et le devoir de tous les cochons, en tous les temps, est de diminuer la quantité des relavures qu'on ne peut atteindre, et d'augmenter la quantité de celles qu'on peut atteindre; toute connaissance, toute industrie, tout effort doit être dirigé vers ce terme et vers ce terme seul. La science des cochons, l'enthousiasme des cochons, le dévouement des cochons n'ont pas d'autre but. C'est le devoir complet des cochons³ ». Cette page de Carlyle, dont l'âpreté saisissante fait songer à Swift, si elle est d'une valeur supérieure aux lignes de J. Ruskin, que nous avons citées,

1. *Fors Clavigera*, II, p. 7.

2. *Fors Clavigera*, vol. I, p. 31, 33, 152, vol. II, p. 410, 435, etc.

3. Carlyle, *Latter Days pamphlets*, p. 28.

n'a-t-elle pas cependant les mêmes caractères? Et de cette simple comparaison, n'aurions nous pas le droit de conclure, même si Ruskin ne l'avait pas proclamé et il l'a fait, — l'action profonde exercée par Carlyle sur son style autant que sur sa pensée.

Il serait, d'ailleurs, absolument injuste de rendre Carlyle responsable du déclin rapide de la langue de Ruskin. En s'efforçant de faire violence à ses qualités natives de goût parfait et de tendresse passionnée, pour introduire dans sa prose les sarcasmes sanglants du maître, notre auteur a sans doute diminué la valeur littéraire de son style : mais ces défauts nouveaux, ne furent point la cause principale de cette décadence. Une obscurité grandissante effaça vite et pour toujours les dons merveilleux que nous avons admirés. Les citations de la Bible, les souvenirs de la nature, les abstractions réalisées, toutes les sources d'images auxquelles il puisait dans sa maturité, devinrent autant de causes d'obscurité.

Il arrive souvent à Ruskin, dans son désir d'insérer une citation, pour colorer l'expression d'une idée banale, de ne pas se préoccuper des connaissances théologiques du lecteur. C'est ainsi qu'il s'écriera en parlant des maîtres grecs, qui au ^{xiii}^e siècle apprirent aux Pisans les premiers éléments de la sculpture : « les chrétiens étaient incapables de bâtir, sauf s'ils avaient des maîtres grecs pour les diriger, et des temples grecs à piller : leur meilleur ouvrier n'est qu'un apprenti des *graeculi esurientes* qui sculptent le temple de Saint-Jean. Pensez-y bien. Ici le nouveau Testament a été proclamé pendant 1200 années. — Aucun esprit de sagesse, jusqu'ici, n'a été donné à ses ouvriers, *sauf celui qui descendit de la colline de Mars, où Saint-Paul se tenait debout impuissant dans sa pitié. Aucun Bézaléel n'apparaît pour construire de nouveaux tabernacles, à moins qu'il n'ait*

*été instruit par Dédale*¹ ». Ce défaut, déjà regrettable dans les conférences de Ruskin sur l'art, devient grave dès qu'il se révèle dans les traités d'économie politique. Quand un critique parle des écoles religieuses de la sculpture ou de la peinture, il a le droit d'exiger de ses auditeurs une certaine connaissance des livres sacrés; mais un économiste, désireux d'inculquer à ses lecteurs des théories nouvelles, ne peut cependant leur demander de feuilleter à chaque instant la Bible, pour découvrir le sens d'un axiome sur la circulation des richesses. Trop heureux quand Ruskin ne les entraîne pas, quelques lignes plus loin, à propos du capital ou du devoir social, dans de longs commentaires sur telle pièce de Shakespeare ou tel verset du Dante²!

Dans les dernières années de sa vie, lorsqu'il voulut, pour colorer son style, enchâsser dans ses phrases quelques images brillantes, trop souvent il ne fit qu'ajouter une nouvelle source d'obscurités à celles qui jaillissaient déjà de ses citations bibliques³. Ces lignes : « Hâtez-vous, belles dames, il n'y a plus pour vous que quarante ou cinquante hivers, dans les yeux noirs desquels vous pourrez voir encore la neige tomber et fondre⁴ » — sont déjà indignes d'un écrivain, dont nous avons montré le bon goût et la saine vigueur. Mais comparer les différences entre l'art païen et chrétien, à celles qui séparent les vapeurs mortelles s'élevant d'une mare croupissante, et ces mêmes vapeurs colorées par une torche⁵; définir le talent de Reynolds, en disant qu'il fleurit

1. *Val d'Arno*, p. 8.

2. *Munera pulveris*, p. 99, 109, 120, 124.

3. Obscurités, résultant des citations Bibliques. *Munera pulveris*, p. 32, 34, 47, 88, 146, 165, 169, 198. *Fors Clavigera*, III, p. 180. *Id.*, IV, p. 22, 78.

4. *Fors Clavigera*, I, p. 201.

5. *On the old Road*, I, p. 42.

mais ne pèse point, qu'il a un lys pour sceptre¹; déclarer que les connaissances amassées pour être vendues, sont bonnes à être arrosées ou époussetées², — c'est sacrifier le sens de l'idée au coloris de l'image, le fonds à la forme.

Le manque de précision, qui enlevait aux formules imagées leur charme accoutumé, détruisit, en même temps, l'effet que produisaient les phrases éloquentes, où il résumait en une vision, un développement antérieur. Terminant une étude sur Leighton et Alma Tadema, sans transition, brusquement, il s'écriera : « le gué, Messieurs, quelles que soient vos connaissances, vos espérances, vos fois, ou vos négations, vous avez à le passer pieds nus — car c'est un baptême en même temps qu'un gué, et ses vagues, comme ses sables, sont sacrés. Dans vos jours de jeunesse, ici, vous trempez vos pieds aux bords de la rivière, que vous devez virilement braver, à chaque heure de votre vie, sans vous laisser entraîner par elle, sans folâtrer avec elle. Elle est assez jouchée de feuilles mortes, des fleurs de la forêt, assez chargée de rocs, ruines des braves. Votre devoir est de la franchir; votre destinée est peut-être de descendre, avec elle, jusqu'aux profondeurs d'où l'on n'entend pas de cris. Traversez-la, avec un bâton dans la main, une ceinture autour des reins, et avec la loi, quelle qu'elle soit, que le Ciel vous a donnée. Sur l'autre rive, se trouve la Terre Promise, la Terre des Braves³ ». L'esprit est tout de suite frappé de l'obscurité de l'idée et de l'incohérence des images. — Un gué, qui est un baptême, une rivière, sur laquelle tombent des feuilles mortes, — et aussi des rochers; tous ces détails s'accumulent sous la plume de l'écri-

1. *On the old Road*, I, p. 222.

2. *Fors Clavigera*, I, p. 136.

3. *Art of England*, p. 112, 113, autre ex. : *Lectures on art*, p. 105. *On the old Road*, I, p. 476.

vain, sans qu'il soit possible de découvrir entre eux le moindre lien, ou de comprendre leur portée.

On sent l'effort d'une imagination affaiblie, qui, sans avoir conscience de son déclin, lutte en vain pour évoquer les images nécessaires à l'expression de ses idées concrètes, les cherche dans ses souvenirs de la nature, dans ses réminiscences bibliques ou littéraires, sans pouvoir leur donner leur clarté coutumière. Parfois, lassé de ces combats douloureux, Ruskin, plutôt que de renoncer à son goût pour le lyrisme a recours aux procédés les plus artificiels. Des abstractions réalisées, (ne nous parle-t-il pas, quelque part, de ces « moins » qui se retirent dans les faubourgs ¹), des étymologies par exemple, celles des mots gain, vénal ², des jeux de mots incompréhensibles, sur « défeat » et « feat » « defect » et « fact » ³, — voilà les effets de style où se complait l'intelligence qui écrivit la description de la Riccia. — Il ne lui restait plus qu'un pas à franchir, pour devenir inintelligible. Le degré fut franchi le jour où on put lire dans *Fors Clavigera*, des lignes comme celles-ci. Au lieu de « l'honneur et la courtoisie anglaise nous n'avons plus que le sourire sournois d'un colporteur fouetté, avec une vielle à vapeur au lieu de voix ». « Ma mère ne m'a jamais appris à passer au tamis les cendres. Elle ne pensait pas, sans doute, que j'eusse un jour l'occasion, comme un évêque, de m'occuper ainsi. Elle ne comprenait pas, pauvre et douce mère, combien il me serait utile d'avoir quelques trous à mon chapeau ecclésiastique, pour passer au tamis les cendres des âmes humaines ⁴ ». A la même époque, dans sa corres-

1. *Unto*, p. 131.

2. *Unto*, p. 170, 171. *Munera*, p. 137.

3. *Munera*, p. 58, 143, *Crown*, p. 46. *Fors Clavigera*, III, p. 76, 77.

4. *Fors Clavigera*, III, p. 177 et 228. Autres ex. : III, p. 324, IV, p. 93, 183, 325, etc.

pondance et son dernier volume de *Praeterita*, il s'étendait longuement sur l'art de faire les mouillettes, sur les baisers qu'il donnait aux fleurs, et sur les plats doux qu'il espérait manger au paradis¹.

La folie était venue. Une nuit sans fin s'était faite dans la pensée de Ruskin. A la mélancolie du crépuscule, qui avait si vite affaibli cette imagination, dont la sensibilité et la force de création ne pouvaient s'épanouir librement que dans les matinées fécondes de la jeunesse, s'étaient donc ajoutées les tristesses déchirantes des ténèbres éternelles de la folie. A qui de nous n'est-il point arrivé, quand une nuit étoilée a remplacé, trop vite, un beau jour, de regretter la lumière, qui donne aux êtres animés une intensité de vie plus grande, et jette, sur les choses inanimées, sur les feuillages des arbres et sur les tiges des herbes, sur les vagues des eaux et sur les rides immobiles des rocs, le ruissellement d'une vie mystérieuse. Et cependant, dans la nuit rien ne meurt. Tout dort, doucement, d'un sommeil égal. L'air est plein de parfums, de murmures, et les grains d'or des étoiles, pourtant immobiles, semblent être une poussière étrange, dansant dans un rayon de soleil, pour nous invisible, — le rayon du soleil qui viendra, demain, réveiller le monde endormi. Si ce spectacle, où tout exprime la paix bien-faisante, l'attente de l'aurore prochaine, nous attriste déjà, avec quels sentiments devons-nous assister au crépuscule des vies humaines, où, jusqu'à la nuit, la pensée lutte et se débat contre la faiblesse qui lentement l'envahit, à mesure que le soleil descend sur la colline, où l'intelligence qui se sent mourir, ne peut pas espérer en l'aube de demain? Plus l'âme de l'homme a été noble, sa pensée grande, les tristesses de sa vie nombreuses; plus nous assistons avec pitié aux angoissants combats

1. *Hortus inclusus*, p. 88, 132. *Praeterita*, vol. III.

des dernières heures. C'est avec ce sentiment de douloureuse émotion, que chacun doit feuilleter les pages obscures, parfois inintelligibles de *Fors Clagivera*, où un des plus nobles cœurs qui aient battu sur cette terre, une des plus puissantes imaginations qui aient charmé les hommes de ses créations, un des plus grands prosateurs de la littérature Anglaise, le fondateur, avec de Quincey, du style lyrique, où Ruskin, dans ses rares instants de lucidité, a essayé d'oublier qu'il était fou.

CONCLUSION

L'Influence exercée

« Ce serait une erreur presque coupable de l'homme de lettres, que de se croire au-dessus de l'intérêt général, et des besoins nationaux, d'exempter son esprit de toute action sur ses contemporains, et d'isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social. »

VICTOR HUGO.

Émotion produite par la mort de Ruskin. — Il aurait condamné la guerre dans l'Afrique du Sud.

I §. — Il eut, pendant toute sa vie, le sentiment de son influence. — Preuves diverses : les lettres; les Reading Guilds et leur journal; les fêtes du 1^{er} mai.

II §. — 1^o Sur le terrain artistique. — I. Son influence sur les théories. — L'Esthétique avant Ruskin. — Les progrès qu'il lui a fait faire. — Echec de ses thèses devant deux théories nouvelles. — II. Son action. — Il a répandu en Angleterre le goût pour les choses d'art. — La gloire de Turner. — L'enseignement du dessin. — L'art décoratif. — 2^o Sur le terrain économique. — I. Son influence sur les théories. — Echec de ses idées. — II. — Son action, — les œuvres tentées par Ruskin, organisées par ses disciples. — 1^o Les œuvres d'éducation populaire. — Divers essais; — 2^o Impulsion donnée au mouvement coopératif.

III §. — Explication de l'influence exercée par Ruskin. — Charme attirant de sa nature. — Ses disciples.

Le dimanche 21 janvier 1900, dans Londres affolée par une guerre qu'elle croyait juste, attristée par des défaites qu'elle avait jugées impossibles, énervée par

les sarcasmes d'une Europe qu'elle ne pouvait plus mépriser, éclatait une rumeur douloureuse, qui devenait bientôt une certitude. Le plus illustre des écrivains anglais, le dernier survivant d'une époque disparue, John Ruskin, venait de s'éteindre. Par une dramatique coïncidence, le dernier des grands idéalistes disparaissait, au moment même où l'Angleterre, entraînée par une soif d'acquérir et un orgueil qu'il avait flétris, égarée par un parti politique, dont il avait condamné la routine et l'esprit mercantile, dupée par des hommes d'État, brasseurs d'affaires éhontés, qu'il avait percés de ses sarcasmes les plus sanglants¹, se lançait à corps perdu, dans une guerre de conquête. Ses adversaires, dont le nombre n'égalait pas celui des habitants de Birmingham, pasteurs conduisant à travers les plateaux poussiéreux leurs troupeaux et leurs chars, soldats, sans uniformes et sans galons, marchant au feu, avec leurs enfants, le fusil d'une main et la Bible de l'autre, citoyens élisant eux-mêmes leurs chefs et jugeant inutile le luxe des aristocraties et les babioles dorées des rois, — auraient réalisé pour Ruskin le type social le plus élevé parce qu'il était le plus moral. Mais les Anglais ne songèrent point à chercher, dans les œuvres de l'écrivain disparu, une justification qu'ils n'y auraient point trouvée. Ils se rappelèrent seulement les deux vers du poète :

1. *Crown of Wild Olive, Time and Tide, Fors Clavigera*, passim. Un article de M. R. de la Sizeranne, dans *le Figaro* du 21 janvier, pourrait faire croire, que Ruskin ne se serait pas associé aux admirables efforts des penseurs illustres comme Fred. Harrison et J. Morley, des ouvriers socialistes comme Burns et Keir Hardie, pour lutter contre l'opinion publique égarée. Rien ne serait plus inexact. Ruskin s'est borné à dire qu'il préférerait le soldat au boutiquier. Il a toujours flétri les horreurs de la guerre, et les tendances du mouvement Pan-Britannique. (Des revues ont rapporté des conversations intéressantes : *Brit. Weekly*, 1^{er} février 1900, *Christian World*, 25 janvier 1900).

Men are we and must grieve, when even the shade.
Of that which once was great, is passed away.

Ils songèrent que la maison de Brantwood, dont le nom était cher à toutes les lèvres, la gaie silhouette connue de tous les yeux, ne serait plus qu'un tombeau de souvenirs, — et un frisson de douleur ébranla le monde Anglo-Saxon.

Partout où la langue Anglaise est parlée et comprise, dans les brumes de la Nouvelle Ecosse et dans les neiges du Canada, sur les côtes du Pacifique et sur les rives du Mississipi, sur les plateaux de l'Australie et dans les vertes prairies de la Nouvelle-Zélande, le même glas sonna mélancoliquement, annonçant aux hommes qu'une noble pensée venait de s'évanouir, qu'un grand cœur avait cessé de battre. En Angleterre, le deuil fut national. Dans les églises, à Londres¹ et en province², les pasteurs, dans des sermons consacrés tout entiers à Ruskin, donnèrent à leurs ouailles ses leçons à méditer et sa vie à imiter. Dans les cercles littéraires, les poètes jetèrent sur le cercueil, à peine fermé, des couronnes de laurier³. Dans le monde officiel, le Dean de Westminster, sur les demandes de Fred. Harrison, Holman Hunt, John Lubbock, John Morley, Max Müller, fit célébrer un office solennel, et proposa à la famille de Ruskin de donner à son corps une hospitalité glorieuse, sous la voûte qui abrite les plus illustres enfants de l'Angleterre. Dans le groupe des disciples, un *meeting* fut organisé pour protester contre le souffle de matérialisme qui emportait l'Angleterre, et jeter les bases d'une

1. Saint Paul's cathedral et Saint Margaret's chapel. (*Daily Chronicle*, 29 janvier.)

2. *Aldershot News* 3 février 1900, *Bridlington free Press* 2 février, *Bromley Telegr.* 27 janvier, *Methodist Recorder* 1^{er} février, *Mossley Rep.* 3 février, etc.

3. Vers de W. Crane sur Ruskin dans *Westm. Gaz.*, 22 janvier. Vers de Marianne Farmingham, *id.*...

« Ruskin-Union » chargée de répandre l'étude de ses livres et d'en faciliter la publication ¹.

Tandis que tous ses honneurs étaient rendus à l'ombre du grand moraliste, une cérémonie modeste réunissait, sous une pluie battante, dans le cimetière de Coniston, les parents et les amis. Ruskin avait voulu rester jusqu'au bout fidèle aux leçons de Carlyle. L'un et l'autre avaient refusé, par avance, les cérémonies officielles de Westminster Abbey. L'un et l'autre voulurent dormir près de leur village, à Coniston et à Ecclfechan, dans ces cimetières perdus au milieu des champs, où l'on n'entend que le sifflement de la brise, l'hiver, et les chants des oiseaux, l'été. Tous deux furent conduits à leur dernière demeure le même mois ², accompagnés de quelques fidèles, par une journée froide et brumeuse.

Quand le cercueil de John Ruskin, escorté des délégués des *Ruskin-Reading guildes*, eut été déposé dans une tombe voisine de celles des Miss Beever, ses dernières amies, avant de fermer le caveau, on jeta sur sa bière une étoffe écarlate et verte, fabriquée à Keswick, dans une de ces écoles du soir, créées par ses disciples, où les ouvriers des villes et des champs viennent apprendre quelques notions de l'art décoratif. — Le drap mortuaire portait en exergue trois mots, connus de tout lecteur de Ruskin, *Unto this last*.

Par ce geste pieux, un ami inconnu avait voulu rappeler l'influence artistique et économique du Maître disparu.

L'action exercée fut énorme. Les résultats obtenus restent considérables.

1. Parmi les organisateurs, il convient de citer : W. L. Courtney, E.-T. Cook, Alma-Tadema, sir H. Acland.

2. Ou à peu près, janvier et février.

§ I

Dans un de ces moments de lucidité, où, pour quelques instants, les brouillards des hallucinations s'effaçaient de sa pensée, J. Ruskin écrivit ces lignes : « Bien que ma fortune soit loin d'être prospère ; bien que mon intelligence et mes travaux faiblissent, je découvre, chaque jour avec plus de précision, que beaucoup de gens qui me sont inconnus, ont trouvé en moi un appui et un secours ; que d'autres, malgré mes échecs, commencent à me comprendre et sont prêts à me suivre : j'ai certainement dans mes mains une force réelle, largement entrelacée aux fils de bien des vies humaines ¹ ». La conscience de sa popularité fut, avec l'amour du travail, les deux seules émotions qui venaient, par instants, réveiller la flamme vacillante, dans les yeux bleus du vieillard de Brantwood.

On lui écrivait, on le lisait, on le commentait, et ces trois preuves de la profondeur de son influence le rassuraient, dans les heures de rêverie, où, pour se préparer à l'au delà, il refaisait, en pensée, le chemin parcouru. — Il faut avoir feuilleté le long recueil des lettres ² adressées par Ruskin, à un journal pour répondre à un article, à un auteur pour le remercier d'un envoi, à un disciple pour le diriger, à une œuvre sociale pour l'encourager, pour comprendre l'extraordinaire popularité du vieillard, timide et solitaire, qui fut un grand conducteur d'hommes. En 1881 et en 1889, bien qu'il ne se séparât jamais de deux ou trois secrétaires chargés de classer ses papiers et de tenir au courant la correspondance, il dut faire insérer une note dans les journaux, où il priait ses correspondants de mettre un terme

1. *Fors Clavigera*, III, p. 232.

2. *Ruskiniana*, 3 vol. in-4, tirés à petit nombre.

à leurs demandes d'autographes ¹. Des ouvriers lui écrivaient : « Maître bien aimé, sûrement, sûrement, vous savez que, près et loin de vous bien des cœurs vrais, (qui, connus, ou inconnus de vous, vous appellent de ce nom sacré), attendent, avec une dévorante impatience, l'arrivée de votre lettre mensuelle. Pour eux, elle est un Pain; pour eux, elle est une Lumière ² ». Un marin exilé loin de son pays, lui envoyait cette lettre émouvante : « J'ignore si ce billet vous arrivera un jour. Si vous le recevez, peut-être vous sera-t-il doux de savoir, que je dois à votre enseignement tout le bien que j'ai pu faire ici-bas. J'ai été simple matelot; je suis devenu officier. Il y a bien des années, dans une île lointaine de l'Océan Pacifique, je découvris les *Peintres Modernes*, puis les *Sept Flambeaux* de l'architecture, enfin vos œuvres complètes. Ignorant et inculte, je commençai à suivre avec ardeur quelques-uns de vos conseils, j'ai lu la plupart des livres que vous recommandiez, simplement parce que je vous considérais comme mon maître. Et dans le courant de ces dernières années, je suis arrivé à croire en vous, avec toute la foi dont un homme est capable, quand il croit en un autre. J'avais commencé par ne point donner de but à ma vie : j'ai fini par trouver que j'avais quelque chose à faire ici-bas ³... » Les lettres, où des âmes sincères remerciaient le moraliste des douces et fortes consolations, données par la lecture de ses livres, devaient troubler profondément l'âme tendre de Ruskin, effacer les peines, chasser bien des hésitations ⁴. Être sûr qu'une de vos

1. *Idgrasil*, I, p. 100.

2. *Fors Clavigera*, IV, p. 177.

3. *Fors Clavigera*, vol. I, p. 341.

4. On peut consulter, pour prouver encore la fascination exercée par Ruskin sur les imaginations de son temps, les récits faits par des femmes, à l'occasion de la mort de Ruskin, de leurs visites à Brantwood (*Lady's Pictorial*, 17 février, *West. Gaz.*, 3 février).

pages a pu calmer une douleur humaine, fortifier une conscience hésitante, agrandir une intelligence inculte; croire, dans les heures d'orgueil, que, pendant quelques instants de sa vie, on a pu ressembler à ces êtres de génie qui, par l'éloquence de leurs paroles, la force d'idées nouvelles, le souffle de vers harmonieux, ont conduit la foule des hommes; être certain, dans les heures de doute, que pas une de vos lignes n'a souillé une âme jeune, découragé un cœur ardent, desséché une intelligence forte, — n'est-ce pas là le plus noble rêve, trop rarement évoqué, quand l'intelligence resplendit dans l'éclat de la jeunesse, plus rarement encore réalisé, quand s'éteint la flamme de la vie? Ce rêve, Ruskin, — et ce sera son éternel honneur, — l'avait vécu. Il entendait répéter que les ouvriers dévoraient ses livres ¹. Il voyait G. Allen faire, avec la vente de ses seuls ouvrages, autant d'affaires que bien des libraires de Londres ² et ³. De nouvelles associations de ses admirateurs venaient s'ajouter aux « Reading Guildes » déjà existants : Dundee, Liverpool, Glasgow, Londres, Birmingham, Oxford, Leicester, Bradford, Elgin, Dum-

1. De Rousiers : *Trade Unions*, p. 37.

2. Voici quelques chiffres :

	Nombre de volumes vendus.	
	en 1886	en 1887
<i>Sesame and Lilies</i>	2122	2902
<i>Frondes Agrestes</i>	1273	1038
<i>Stones of Venice</i> (édition en 3 vol. in-4)	939	218
<i>Unto this last</i>	874	775
<i>Ethics of the Dust</i>	808	703
* <i>Fors Clavigera</i>	730	503

Extrait de E.-T.-Cook : *Studies in Ruskin*, p. 194 et 195.

3. Depuis la création des petites éditions à 6 shillings il s'est vendu :

40 000 exemplaires de	<i>Sesame and Lilies</i>
31 000 —	<i>Crown</i>
30 000 —	<i>Unto this last</i>
29 000 —	<i>Seven Lamps</i>
14 000 —	<i>Queen of the Air</i> .

fermline ¹. Les groupes se reliaient entre eux par des revues, où le moindre de ses préceptes était commenté avec passion ². Ruskin pouvait se laisser aller sans arrière pensée, à la joie de chacune de ces victoires : c'était la cause sacrée du mieux moral, qui triomphait avec lui. Ne retrouve-t-on pas en effet, toute la grâce et toute la pureté de l'idéal moral, dans ces fêtes du premier mai, introduites grâce à lui dans les écoles de jeunes filles, et où l'on fêtait à la fois le charme du renouveau, les joies de l'enfance, et le talent de J. Ruskin ³! Dans bien des écoles de Birmingham, de Manchester, de l'Irlande, cette innovation est devenue une règle respectée. Chaque premier mai, les salles des collèges se couvrent de fleurs, comme les arbres de leurs jardins, et les plantes grimpantes de leurs murs. Des robes blanches vont et viennent, affairées. Des rires, des chansons résonnent joyeusement. Tout ce petit monde, quand les décorations sont terminées, se rassemble dans le « Hall », et l'on procède à l'élection d'une reine, de deux dames d'honneur. Lorsque la Reine de Mai a pris en main son pouvoir éphémère, un envoyé de Brantwood lui remet une croix sculptée, pour lui servir de sceptre, et la collection des œuvres complètes du Maître, pour être distribuée à ses sujettes d'un jour. Gravement la jeune reine remet les *Deux Sentiers*, à celle-ci parce « qu'elle est gaie comme un rayon de soleil » *Sesame et les Lys*, à celle-là, parce que

1. *Ruskin Reading Guilds* existant en 1900. Londres, Birkenhead, Liverpool, Manchester, Oxford, Newcastle, Glasgow, Birmingham, Sheffield : 9 au lieu de 11.

2. Voici leurs noms : *Idgrasil* 1890 à 1895; *The World Literature* 1895 et 1896; *Saint-George* 1897, 1898, 1899, 1900.

Le premier numéro d'*Idgrasil* contenait un long acte de foi dans le progrès social et moral de l'humanité et se proposait de créer des liens entre les Ruskin et Carlyle Societies.

3. *Idgrasil*, I, p. 238, *Studies in Ruskin*, p. 120-à 140. La fête du 1^{er} mai 1899 a été décrite dans *Saint George*, juillet 1899.

« la fidélité de son amitié est sans tache ». Lorsque les quarante volume ont été répartis entre les plus méritantes, la reine va présider les jeux. Le soir, tandis que la nuit descend sur les jardins, tout le monde se rassemble une dernière fois. La petite reine récite la prière spéciale à ce premier jour de mai : « O Seigneur, Dieu tout-puissant, Créateur des corps et des âmes humaines, Inspirateur des intelligences les plus fortes, nous vous prions toutes de bénir et de protéger Ruskin, à qui nous devons les joies de cette journée. — Soyez à ses côtés, dans les heures de peine, pour qu'elles n'aient point d'influence sur lui. Que les saints anges veillent, sans cesse, sur lui. Consolez-le par l'amour des enfants; et enfin quand l'heure sera venue, rappelez-le auprès de vous ». Et les jeunes filles, évoquant dans l'obscurité grandissante la physionomie du vieillard de Brantwood, courbé par les peines et perdu dans les rêves, répondent d'une voix émue *Amen*. La prière d'âmes naïves et pures, s'élevant au milieu des premières fleurs de l'année, c'est bien là l'apothéose, qui convenait au moraliste, d'un cœur si tendre et d'une imagination si noble, dont G. Eliot avait dit : « Je le vénère, comme un des plus grands maîtres de notre temps. Il enseigne, avec les élans inspirés d'un prophète Hébreu ¹ ».

Un prophète — voilà bien le mot, qui résume, en même temps que les rêves d'apostolat moral, si souvent exprimés par Ruskin ², les caractères particuliers de sa personnalité et de son influence. Il n'a pas, sur le terrain artistique et social, fait triompher, d'une manière durable, des théories esthétiques ou économiques; mais il a amené ses contemporains à abandonner certaines

1. *Downess*, p. 34.

2. Notamment dans une lettre publiée par le *Sheff. Tel.*, 22 février 1900.

idées et à tenter certains efforts. Dans le genre particulier de son influence, comme dans les caractères de sa pensée et ses ouvrages, on retrouve tous les traits distinctifs du moraliste.

§ II

Pour comprendre la valeur des livres de Ruskin sur l'art, il faut feuilleter les traités d'esthétique parus en Angleterre, avant les *Peintres modernes*. Dans ces pages, écrites au siècle dernier, éclate la lassitude d'intelligences qui, se refusant à scruter une idée et à observer des faits, se bornent à développer des principes généraux, en ayant recours aux procédés usés d'un antique classicisme. Nous n'insisterons pas sur le dialogue de Berkeley ¹, où Alciphron et Euphranor découvrent que la beauté est « perçue par la pensée », et consiste dans « l'harmonie et la proportion » ; ni sur le monologue de Joseph Spence, où « Crito ² » s'aperçoit que « tout ce qui appartient à la beauté se range sous quatre titres : couleur, forme, expression, grâce ». Sous ce déluge d'ouvrages ridicules comme ceux-là, ou médiocres comme les pages de cet excellent M. Abraham Tucker, qui marche « à la recherche de la lumière de la nature » ³, et en est tellement ébloui, qu'il croit, avoir résolu le problème, en s'écriant qu'« est beau tout ce qui plaît à la généralité de l'humanité » ⁴, on oublie des noms plus connus et des livres plus importants. Qui est-ce qui lirait d'ailleurs, avec profit, l'analyse de la

1. *Alciphrom.*, 1732.

2. *Crito*, 1752.

3. *Light of nature pursued*, 1768.

4. Autres ex. : W. Shantone disserte gravement sur le goût dans *Essay on man, manners and things*, 1764. E. Price, 1757 : le beau c'est le bien. A. Smith, 17, 59. *Theory of moral suit* : le beau c'est l'utile.

beauté, par trop fragmentée, que nous donne Edmond Burke ¹, l'étude, pleine de contradictions, de David Hume ²? Que reste-il des ouvrages de Reid et de ses disciples ³, sinon une simple explication du rôle joué par l'association dans les émotions esthétiques?

Toutes ces théories diverses étaient, d'ailleurs, parfaitement inconnues du public, quand Ruskin commença à écrire. Les rares Anglais, qui, au début du XIX^e siècle, songeaient, par instants, à discuter les problèmes d'esthétique et à juger une œuvre d'art se divisaient en deux groupes. Les uns déclaraient avec Reynolds, que les grands peintres étaient ceux qui, dans leurs tableaux, s'efforçaient, en supprimant les détails trop individuels, de se rapprocher du type idéal de chaque espèce, « forme déterminée et fixée, vers laquelle la nature tend toujours ⁴ ». Les autres considéraient que l'art consiste dans une pure et simple imitation ⁵.

Ruskin débarassa l'esthétique anglaise de ces idées générales et de ces conceptions *a priori*, remplaça, con-

1. E. Burke (1756) dans *Essay on the sublime and the beautiful*, définissait le beau, ce qui est agréable aux sens, et y découvrait cinq éléments : la petitesse, la surface polie, la variété des courbes, la délicatesse de la fragilité, le brillant et le moelleux du coloris.

2. D. Hume, dans *Four dissertations on the Standard of Taste*, 1757, après avoir proclamé que la beauté est essentiellement subjective « n'existe que dans la pensée et varie avec chacune d'elles », faisait une large part à des éléments purement objectifs.

3. Reid, *Essays on the intellectual powers*, 1785; J. Beattie, *Dissertations moral and critical*, 1783; Alisen, *Essays on the nature and principles of taste*, 1790. L'explication de la beauté par l'Association fut combattue par G. St. Mackenzie (1817, *Essays*) et S. T. Coleridge (1814, *Essays on the fine arts*). La théorie de Reid n'en est pas moins reprise, en 1837, par Mac Vicar, *on the beautiful, the picturesque, the sublime*.

4. *Discourses*, 1769-1790. Idées reprises et légèrement modifiées par H. Fuseli, dans ses *Lectures*, 1801, et par H. Howard (*Lectures on Painting*, 1848).

5. W. Hazlitt, 1819 et 1839 *on Taste* 1836. *Essay on the fine arts*.

sciemment ou non, des procédés scolastiques, par une méthode vraiment scientifique. L'auteur des *Peintres Modernes* et des *Pierres de Venise* continue, sur le terrain esthétique, le mouvement qui emporte le siècle tout entier. On enseignait, autour de lui la nécessité d'analyser avec soin et de classifier avec ordre, d'étudier les faits particuliers et de négliger les futiles généralités. Cette tendance de notre époque était si forte, qu'elle entraîna le moins scientifique des hommes. Notre moraliste, par une étrange contradiction, malgré les caprices de son imagination et les fantaisies de sa sensibilité, eut recours à la méthode expérimentale, observa, classifia. Avant de se créer une théorie générale, il étudia les artistes dans leurs procédés et leurs milieux. Les détails d'un dessin, d'un chapiteau, les caractères d'un paysage et d'une plante, les traits distinctifs d'une époque et d'un tempérament analysés avec soin sont dans ses livres. Chaque théorie générale s'appuie sur des faits précis. La critique cesse d'être l'application facile de quelques préceptes, pour devenir l'histoire d'un temps et l'étude des procédés pratiques. Le domaine de l'esthétique s'élargit, en même temps que sa méthode se transforme. Elle n'est plus une section de la logique : elle devient une division de la sociologie et une branche des sciences naturelles ou mathématiques. Les travaux de Ruskin, dont les caractères nouveaux étaient salués avec enthousiasme, condamnent les idées du siècle dernier à l'oubli et relèguent ses travaux esthétiques dans les musées d'antiquités.

Est-ce à dire, cependant, que son admirable effort, pour unir les trois termes : beau, vrai et bien, lier étroitement l'esthétique et la morale, en nous donnant une théorie objective de la beauté et une conception intellectuelle de l'artiste, aient réussi ? Il est impossible de nier l'échec complet de ses idées. Malgré l'influence

exercée par ses livres sur certains ouvrages théoriques ou historiques ¹, malgré les succès obtenus, auprès du public anglais, par des peintres Holman Hunt et Burne-Jones, qui avaient mis en pratique les théories de Ruskin, elles furent aussi rapidement attaquées et oubliées, que ses procédés pédagogiques pour l'enseignement du dessin. Nul étudiant d'Oxford ne s'astreint aujourd'hui à suivre les cours de l'école, qu'il fonda. Nul critique d'art ne songe encore à confondre volontairement les domaines de la morale et de l'esthétique. Sous la double action de philosophes qui donnèrent, dans leur analyse de l'artiste, une part prépondérante à la sensibilité, soit en analysant les émotions, comme Bain et Sully ², soit en ramenant la création artistique à un jeu de l'activité humaine, comme Spencer; de critiques d'art, qui, tantôt après avoir attaqué directement Ruskin, comme Ph. G. Hamerton ³, tantôt sans le viser expressément, comme Symonds et Walter Pater, se déclaraient partisans de la théorie de l'art pour l'art, sous ce double assaut, les conceptions intellectuelle de l'artiste et objective de l'art furent écartées et oubliées. Notre auteur s'en rendait compte, quand il écrivait mélancoliquement : « Le labyrinthe de la vie, ses replis de plus en plus sinueux, deviennent trop nombreux, et trop difficiles pour moi; et du temps

1. D. R. Hay, 1846, *First principles of symmetrical Beauty*; G. Ramsay, 1848, *Analyses and theory of the Emotions*, font une large part à l'élément intellectuel dans l'émotion esthétique. J.-B. Mozley (*Sermons preached before the Univ. of Oxford*, 1876); J. Tyrwhitt (*Theology of natural Beauty*), reflètent les préoccupations morales, qui guident Ruskin dans ses ouvrages de critique et d'art.

2. Bain. *Emotions and the will*, 1859. *Mental and Moral science*, 1874. Il faut faire une place particulière à l'influence exercée par le livre de Grant Allen, *Physiological Esthetics*, 1877.

3. *Thoughts about art*. Notamment, p. 186, 187, 190, 196, etc.

perdu dans les sentiers obscurs, peut-être est-ce celui, que j'ai employé à analyser et à recommander l'art à des gens rendus par leur vie insensibles, qui a été le plus gaspillé¹ ».

L'échec de ses théories, quelle que soit l'importance qu'il leur ait attaché, ne suffit pas pour justifier ce découragement. Non seulement Ruskin a bouleversé la méthode et agrandi le domaine de l'Esthétique anglaise, mais encore il a su, par son éloge de Turner, l'impulsion donnée à l'enseignement du dessin, la création de l'art décoratif, intéresser l'Angleterre toute entière aux questions artistiques. De 1810 à 1840 les esprits étaient fermés aux problèmes de l'esthétique, la peinture anglaise pauvre en talents, les appartements encombrés de meubles disgracieux. En 1870, Ruskin jetant un coup d'œil sur son pays, reconnaissait que les artistes étaient nombreux, qu'ils vendaient leurs œuvres, et tendaient à créer un art populaire². En 1895 et 1897, nous avons vu en Angleterre le mouvement se développer. Les professeurs d'Oxford affectent de s'intéresser à l'histoire de la peinture Italienne. Londres compte un milieu d'artistes, aussi affinés et plus distingués, des enthousiasmes aussi fragiles et plus relevés que ceux de Paris. Dans le moindre cottage, au lieu des meubles aux étoffes rouges et aux formes lourdes, à la place des gravures sombres aux cadres d'or, de gracieuses copies des Botticelli et des Beato Angelico, encadrées d'un filet blanc ou noir, des armoires laquées et des étoffes originales. L'exemple de l'Angleterre a même réveillé la France endormie : et nous lui devons cette renaissance de l'art décoratif sur laquelle il est permis de fonder de joyeuses espérances. Ruskin est, bien plus que les Préraphélites, l'auteur de cette admirable transforma-

1. *Ariadne Florentina*, p. 238.

2. *Lectures on art*, I.

tion. Sans lui, les tentatives des Rossetti, W. Hunt, Millais auraient échoué. Sans lui, l'Angleterre serait restée une colonie de l'art français.

Pour intéresser ses compatriotes à ces questions nouvelles pour eux, Ruskin procéda, consciemment ou non, avec la plus suprême habileté. Il commença par prouver à l'Angleterre de 1840, protestante convaincue et austère conservatrice, que l'art n'était qu'une branche de la morale et le culte de la beauté une des manières d'adorer la Divinité. Après avoir gagné l'opinion publique en prenant son pays par une de ses qualités, les préoccupations morale, il le conquit définitivement en flattant un de ses défauts, l'orgueil. A ses compatriotes, il reprocha, comme un crime de lèse-patrie, d'admirer des peintres étrangers, alors qu'ils laissaient travailler, dans l'oubli, un des plus grands artistes que le monde ait connus, un des leurs, un habitant de Londres, Turner. Avec une patience qui ne se lassa jamais, il consacra à Turner volumes sur volumes, commenta ses toiles, classa après sa mort ses dessins. Ruskin fit de Turner une gloire nationale. Une fois l'opinion publique gagnée, il fit appel au goût de ses compatriotes pour les luttes de l'initiative et l'organisation des œuvres privées. Il se lança dans une campagne acharnée, multiplia brochures et conférences, créa, de ses propres deniers, une académie de dessin à Oxford. Le mouvement se répandit, avec une étonnante rapidité.

Les instituteurs des villages couvrirent progressivement de gravures ¹ les murs de leurs salles. Les écoles d'art furent réorganisées et multipliées. En 1897, la *Westminster Gazette* constatait avec fierté, qu'aucune nation, pas même la France, ne pouvait, au point de vue de l'enseignement artistique, rivaliser avec l'Angle-

1. *Journal of Education*, juin 1894, Jolly, p. 99.

terre. 115 villes de provinces, 25 districts métropolitains ont organisé un corps de professeurs. 56 615 candidats se sont présentés dans 1024 cités anglaises à l'examen élémentaire du dessin. 281 écoles artistiques, 449 classes d'art, 298 écoles diverses, formant un groupe de 98 000 élèves, prennent part, chaque année, au concours général. En 1841, avant la publication des *Peintres modernes*, les 19 écoles d'art de l'Angleterre ne comptaient pas 3000 élèves. Cette seconde victoire ne suffit pas à Ruskin. Malgré les doutes, qu'il avait parfois formulés sur l'avenir réservé, en Angleterre, à l'art décoratif ¹, il profita de l'élan de sympathie sociale qui ébranlait la société anglaise pour étendre aux ouvriers cet essai d'éducation artistique. Donnant l'exemple, il créa à Sheffield ², en vidant ses collections particulières, un musée populaire, organisa à Keswick, dans le Lake district, une maison où les paysans viennent, les soirs d'hiver, apprendre à graver, ciseler, ou sculpter ³. Sous l'impulsion de ce réveil, qui se traduisait en peinture par le succès grandissant des peintres de la nouvelle école, en architecture par la popularité du style gothique, sur le domaine de l'enseignement par la création d'écoles de dessin et de musées du soir, une transformation se produisit dans le goût national. On voulut des étoffes originales et des meubles nouveaux. L'école de South Kensington ⁴, s'inspirant des leçons de Ruskin sur le respect de la nature, chercha des modèles. L'art décoratif était né : il appartenait aux élèves de Ruskin de lui donner tout son développement.

1. *Lectures on art*, I, 19.

2. Le *Ruskin museum*, appartenant à la Guilde de Saint Georges fut transporté de Walkley à Meersbrook, près Sheffield, en 1890.

3. Le Rev. H. D. Rawnsley a organisé, dans le Lancashire, à Wray, des cours de sculpture sur bois.

4. Escott *Angleterre*, p. 338.

En vain ses théories, conçues avec peu de vigueur et dépourvues d'unité, avaient-elles été critiquées et rejetées, Ruskin n'en exerça pas moins une influence profonde. Il ouvrit à l'Esthétique un champ nouveau, et prépara le mouvement artistique de l'Angleterre contemporaine; fit entrer Turner dans l'immortalité, l'enseignement du dessin dans une voie nouvelle, l'art décoratif dans une période d'épanouissement. Ce n'est pas la force créatrice d'une pensée abstraite, mais ses qualités d'orateur et de polémiste, le charme attirant de sa nature de moraliste, qui expliquent tous ces résultats.

§ III

Au milieu de l'année 1885, les disciples et les amis de Ruskin lui remirent, à l'occasion de sa convalescence, une adresse dans laquelle ils lui exprimaient leurs sentiments de reconnaissante admiration. « Ceux d'entre nous, qui ont étudié spécialement les questions économiques et sociales, désirent vous exprimer leur profonde conviction de la valeur de votre travail », vous féliciter de la netteté, avec laquelle vous avez insisté sur quelques idées décisives. « L'économie politique ne peut établir des lois pour la vie et le travail national, que lorsqu'elle respecte la dignité et la destinée morale de l'homme. Dépenser sagement des richesses, pour développer complètement la vie humaine, est infiniment plus utile pour les hommes et pour la nation, que de produire et d'accumuler des biens. Accomplir honorablement un devoir est plus vraiment juste que de respecter avec rigidité un droit. Ce n'est pas dans la concurrence mais dans l'aide mutuelle, ce n'est pas dans les fières affirmations mais dans le respect qu'on doit chercher la source de la force de vie ». Et cette adresse se

terminait par des lignes éloquentes, où les signataires félicitaient Ruskin d'avoir fait des antiques vertus domestiques la base de la grandeur nationale.

C'était proclamer que l'auteur de *Fors Clavigera* n'avait pas laissé de véritables doctrines économiques, mais des leçons et des œuvres de morale sociale.

Sur le terrain de la science esthétique, Ruskin avait amené ses compatriotes à abandonner des théories desséchantes et à adopter une méthode nouvelle. Il ne peut au contraire, en économie politique, réclamer l'honneur d'avoir lutté le premier, contre les exagérations de l'école de Manchester. Bien avant lui, Carlyle et Stuart Mill avaient formulé, l'un des objections morales, l'autre des critiques scientifiques. Notre auteur les a reprises, en s'attachant plus aux premières qu'aux secondes et en leur donnant la force de sa popularité et la séduction de son style. Il a gagné à ce parti nouveau des étudiants, des femmes, des universitaires et des pasteurs. Il a transformé le combat incertain en une victoire. Là s'est borné son rôle de critique. Au point de vue de la construction théorique, son influence fut plus faible encore. Le lecteur n'en sera point surpris, si nous avons réussi à montrer l'incertitude de ses solutions idéalistes et l'obscurité de ses contradictions multipliées. Les idées de Karl Marx, qui écrivit ses livres à Londres et basa ses théories allemandes sur l'observation des faits sociaux de l'Angleterre, les doctrines de Henry George sur la nationalisation des propriétés foncières, les solutions pratiques, la méthode essentiellement politique de Stuart Mill ont amené la formation, au sein du parti socialiste anglais, de trois courants et de trois programmes nettement distincts. Il y a un groupe Marxiste, c'est la *Social Democratic Fédération*; il y a un parti agraire, c'est la *Land Nationalisation society*; il y a un clan possibiliste, c'est la

Fabian society et l'*Independent Labour party* dont l'intelligence politique et le ferme bon sens frappent tous les esprits impartiaux. Il n'y a pas et il ne saurait exister de groupe Ruskinien. Le maître n'a apporté sur le terrain des questions sociales, ni une méthode nouvelle, ni un système définitif. Il n'a voulu ni pu s'attacher à une doctrine, comme le marxisme, à une idée générale, comme celle qui dirige les possibilistes, ou à une solution pratique, comme la coopération. Son action sur les théories économiques n'a été qu'indirecte. Il a contribué à la formation et aux progrès du socialisme chrétien, dont la Guilde de Saint-Mathieu et l'Union Sociale chrétienne sont les branches les plus connues, du socialisme artistique, dont le groupe « d'Hammer-smith » devait être illustré par W. Morris¹.

Au contraire l'influence de Ruskin sur le terrain des faits positifs et des organisations pratiques a été féconde. Lui-même donna l'exemple de ce que pouvait faire l'initiative privée.

Il ne semble pas néanmoins que ses œuvres sociales soient appelées au même succès, que ses écoles d'art industriel. Ses efforts pour organiser, sous le nom de Guilde de Saint-Georges, une communauté agricole, symbole d'une société où il n'y aurait ni concurrence économique, ni ignorance intellectuelle, ont échoué, de l'aveu même de ses disciples², aussi radicalement que le magasin à thé de Piccadilly³, ou l'essai de pavage idéal aux environs de Church Lane à Saint-Giles. Les associations, dont il avait confié la direction à des amis, se soutiennent difficilement. Les derniers renseignements que nous avons pu nous procurer sur les essais

1. Sur tous ces points consulter le livre si clair de M. Métin sur le socialisme en Angleterre.

2. *Cook studies in Ruskin*, p. 144.

3. *Fors Clavigera*, II, 48.

faits à Langdale, Ambleside, par M^r A. Fleming, pour faire reprendre aux paysannes l'antique rouet et ressusciter une industrie locale¹, dans l'île de Man par M^r Rydings, pour installer dans un moulin abandonné le tissage d'étoffes depuis longtemps abandonné², ne présagent pas un avenir brillant à cette lutte entreprise contre l'abandon des champs, les banalités du machinisme et l'immoralité des usines. Il n'en est pas de même des œuvres, dont Ruskin signala la noblesse, montra l'importance et qui furent organisées par ses disciples.

Elles sont de deux sortes. Les unes ont un caractère simplement social. Nous citerons par exemple les associations pour l'embellissement des villes³, et les sociétés de logements ouvriers, dont Miss Octavia Hill nous a, dans une récente brochure⁴, raconté les origines et le développement. Une mention spéciale doit être faite aux associations pour l'éducation populaire. Il ne put en suivre tout le développement, mais les premières furent créées par ses anciens élèves d'Oxford. C'est à Toynbee, son disciple favori, un de ceux qui le suivirent jusque dans sa campagne contre les sports et ses essais de terrassement aux environs d'Oxford, que revient la gloire d'avoir conçu le type de ces *University's Settlements*, dont Toynbee-Hall est l'ancêtre et le modèle le plus connu⁵. Il est reconnu en Angleterre, que Ruskin a donné l'essor à cet élan de fraternité sociale qui organisa de vastes associations semblables à notre société Philotechnique, des groupes permanents⁶, identiques

1. Cook, p. 465.

2. *Id.*, p. 478.

3. Geddes, p. 37.

4. Londres 1898.

5. R. Claparède, *Toynbee Hall*, Paris 1899.

6. Londres compte aujourd'hui entre 20 et 25 *University's Settlements*. Les collèges de jeunes filles d'Oxford en ont organisé un ou deux dirigés et entretenus par les étudiantes.

à nos cercles ouvriers, des associations ouvrières d'études et de secours mutuels¹. Aussi quand en février 1899, on ouvrit, à Oxford, le premier collège d'étudiants ouvriers, ses fondateurs le placèrent-ils sous le patronage du nom de Ruskin. Chaque année, à des dates fixées, les divers *University's Settlements* envoyaient déjà à Oxford leurs membres ouvriers, et les étudiants leur offraient dans leurs appartements des repas fraternels dont nous ne perdrons jamais le souvenir. Aujourd'hui un pas de plus est fait dans la voie de l'éducation sociale. Au sein même de la ville universitaire et aristocratique, dans Saint-Gile's Street, des ouvriers d'élite viennent, moyennant une faible somme², habiter pendant un an. Ils trouvent là une maison coquette et une bibliothèque bien garnie, des cours sur les sciences et les lettres, conçus suivant une méthode historique, des maîtres qui les dirigent dans leurs lectures et corrigent leurs travaux. Avant de quitter leurs ateliers, ils doivent prendre l'engagement d'y retourner, l'année expirée, de rester en correspondance avec le « Ruskin Hall », et de faire profiter leurs camarades de l'instruction qu'ils viennent d'acquérir³. A côté de ces œuvres d'enseignement, inspirées directement par les leçons de Ruskin, il convient de placer des associations d'un caractère purement économique.

Nous ne ferons que mentionner la nouvelle colonie, organisée à Woodham Ferris, dans le comté d'Essex, par un groupe d'anarchistes anglais, de réfugiés russes, et dédiée à Ruskin⁴. Nous sommes convaincus que ces

1. L'Ancoats's Brotherhood de Manchester, par exemple, dont nous avons dans d'autres pages, précisé les caractères.

2. 1 775 francs.

3. (*Saint Georges*, avril 1899.) En organisant des classes par correspondance et en procurant des abonnés à la bibliothèque circulante.

4. *Saint Georges*, I, p. 202.

tentatives isolées ne serviront qu'à prouver, par leur échec, l'impossibilité de réaliser le rêve des communistes. Mais il s'est produit une heureuse déviation dans les théories de Ruskin. Nous avons montré qu'il s'était longtemps refusé à proclamer la valeur morale et l'utilité pratique de l'idée coopérative. Il abandonna peu à peu ses préventions. Dans ses lettres et ses conversations, il encouragea ses amis à développer un mouvement qui prit naissance à la même époque en Angleterre et en France, tout au début des crises sociales, comme si du premier coup les hommes en avaient trouvé la vraie solution. Ses conseils furent suivis. En 1886, M. Thomson écrivit à Ruskin pour lui soumettre les plans d'une usine coopérative de tissage. Le maître approuva. M. Thomson et ses fils avancèrent les capitaux et la fabrique d'Hudersfield est en pleine prospérité¹. C'est encore sous le patronage de Ruskin, que s'est placée une grande association coopérative Américaine, dans le Kentucky². Elle s'efforce de respecter les idées du maître sur la « valeur intrinsèque du travail » et quelques-unes des lois du Guilde de Saint-George. Un comité, élu pour un an, gère la société. Tout père de famille, désireux de devenir citoyen de la colonie, doit fournir 2500 francs de capital. Il devient alors actionnaire et copropriétaire. Chacun, sauf les malades, se consacre au travail exigé par le Comité exécutif. Dans la distribution des tâches, il est tenu compte des capacités de chacun, mais dans le paiement des salaires, les travaux sont considérés comme ayant une valeur intrinsèque commune et sont payés du même salaire. Chaque membre de la coopérative reçoit en échange de son travail, non pas de la monnaie, mais un certain nombre de bons. Il peut ainsi se procurer,

1. *Cook*, ouv. cité, p. 180.

2. États-Unis.

dans les magasins de la compagnie, des vêtements et de l'argent de poche à un taux tel, que les « assignats » aient plus de valeur que l'or. Par le seul fait qu'il est membre de l'association, il a droit à une habitation, à la nourriture et aux soins médicaux. Quand un homme travaille mal ou se refuse à obéir au Comité exécutif, on inscrit sur le grand livre le nombre d'heures, dont il est débiteur vis à vis de l'association. Ce débit figure en face des 2500 francs qu'il a payés en entrant. Le jour, où la dette provenant de sa paresse atteint la somme versée à son actif, il est expulsé de la colonie¹. Quel que soit l'avenir réservé à cette association, qui possède déjà des usines et des champs, a édifié une petite ville et imprime son journal, nous ne pouvons que constater que tous les efforts tentés, depuis près de trente ans en Angleterre et en Amérique², pour résoudre, sans recourir à la force de la loi ou aux batailles de la rue, les questions sociales, ont été placés sous le patronage de Ruskin et considérés comme la mise en pratique, nous ne dirons pas de ses théories économiques, mais de ses leçons de morale sociale. « Le génie de Ruskin », écrivait à l'occasion de sa mort le célèbre pamphlétaire socialiste Robert Blatchford³, « est devenue une partie de la pensée nationale. Son idéal moral si pur a pénétré dans la conscience anglaise et l'a illuminée⁴. » Ne disait-il pas lui-même, dans une des lettres de *Fors Clavigera* : « Une œuvre de lumière est celle qui cherche

1. Voir ces détails dans le journal de la *Ruskin Colony, The Coming nation*, qui tire à 30 000 ex. :

2. Les Universités Américaines ont emprunté aux Universités Anglaises l'institution des *University's Settlements*. Ce sont deux Américains MM. Vromann et Beard qui ont fondé à Oxford, en février 1899, le *Ruskin hall*.

3. L'auteur de *Merrie England*, plus connu sous le pseudonyme de *Nunquam*.

4. *The Clarion*, 27 janvier 1900.

la lumière non pour elle-même, mais pour éclairer tous les hommes ¹.

§ IV

L'œuvre de J. Ruskin, est une de ces œuvres de lumière. Il n'a pas apporté, des théories vigoureuses et définitives. Son intelligence n'avait, ni la force créatrice des esprits philosophiques, ni la précision des pensées scientifiques. Il ne put que démolir des systèmes, préparer l'éclosion d'idées nouvelles, esthétiques et économiques, en y faisant pénétrer un sentiment nouveau. L'élévation morale, voilà le caractère qui donne à ces travaux leur grandeur originale, à sa physionomie un charme pénétrant. S'il a imprimé au mouvement artistique et social de l'Angleterre contemporaine une aussi extraordinaire impulsion, s'il a pu entraîner les imaginations éblouies par son style et captivées par ses images, dans un aussi admirable élan vers un idéal de beauté morale et de justice sociale, c'est qu'il avait conquis tous les cœurs, par la noblesse de son âme. Dès qu'on l'avait devinée, derrière les phrases frémissantes de ses livres, on oubliait les imperfections de la pensée et les lacunes des théories. Comment, en effet, ne pas être conquis, par cette loyauté, sincère jusqu'à la rudesse, et cette tendresse poussée jusqu'à la générosité?

L'amour est la force qui donne à ce caractère le charme de l'unité. Si Ruskin exprime parfois ses idées avec violence; s'il malmène ceux qui refusent de les partager et se montrent rebelles à sa direction, c'est qu'il s'attache à ses convictions avec une ardeur passionnée; les railler ou les critiquer, c'est le froisser dans ce qu'il

1. *Fors Clavigera*, III, L. 63, p. 278.

a de plus intime¹. S'il semble, par instants, dans ses correspondances avec les enfants, dans ses rapports avec les jeunes filles, perdre le sens du ridicule², c'est qu'il se donne tout entier à ces âmes jeunes et à ces sensibilités délicates, qui lui remettent, dans l'élan de leur naïve admiration, leurs pensées à former et leurs cœurs à guider, c'est qu'il oublie, en face de leurs lettres naïves et de leurs regards confiants, les tristesses de sa vie brisée et de sa vieillesse isolée. Il aurait pu, — sa fortune le lui permettait —, imiter les auteurs de l'époque romantique, s'enfermer dans un chalet, au bord des lacs de son pays, ou bien s'exiler, dans une vallée des Alpes, qui lui avaient révélé l'infini, ou bien encore se fixer sur les pentes de la colline de Fiesole, sur les bords de l'Adriatique, auprès des deux villes qui lui avaient découvert les splendeurs de l'art humain. Ruskin aurait trouvé, dans la délicatesse de sa santé, une justification, et dans ses travaux d'art une utile occupation. Il s'est toujours refusé à réaliser ce rêve, qui, aux heures de lassitude, se présentait devant ses yeux avec une intensité particulière³. « Mon rêve, aurait été, concluait-il, d'acheter tous les dessins de Turner que j'aurais pu, et de passer des jours heureux à Brantwood, entre mon jardin et ma galerie, loué comme je n'aurais pas manqué de l'être, par tout le monde, pour le bien que je me serais fait. Je ne doute pas que si Dieu m'avait condamné à cet égoïsme, il m'aurait aussi infligé une part de bonheur. Mais il m'a conduit par d'autres chemins⁴ ». Cette voie, dans laquelle il se croyait poussé par une force Divine, alors qu'il ne faisait que céder aux impul-

1. Voir les critiques formulées sur le caractère de Ruskin dans Robertson, p. 207. *Revue des Deux Mondes*, T. de Wyzéwa, 15 février 1900.

2. *Black and White*, 27 janvier 1900.

3. *Fors Clavigera*, III, 72, 449, III, 61, 230.

4. *Id.*, III, 76, 91.

sions de son cœur aimant, était celle du dévouement aux hommes. Il leur a donné, sans se lasser, sa fortune, son talent, et son cœur.

Un artiste pauvre se révélait-il comme un peintre de mérite, il achetait sans compter toiles et dessins, et donnait ainsi à Holman Hunt, à D. G. Rossetti, en même temps que les douceurs de l'aisance, les émotions de la gloire¹. Un testament l'avantageait-il, aux dépens de parents peu fortunés : il leur abandonnait 375 000 francs². Dès qu'un mouvement généreux entraînait l'Angleterre soit à protester, en 1843, contre Disraeli, qui refusait de consacrer le surplus des revenus des Indes à lutter contre la famine³, soit à envoyer, en 1871, de l'argent à Paris malheureux et assiégé⁴, Ruskin, jeune ou vieux, était là pour encourager de sa voix éloquente et aider de sa bourse inépuisable. Quand Miss Octavia Hill, à Londres, en 1866, et M. Fleming, à Langdale, en 1876, organisèrent leurs œuvres sociales, ils trouvèrent chez Ruskin un appui et un conseil. Lui-même n'avait-il pas donné l'exemple, en se séparant au profit de l'Université d'Oxford et du musée de Sheffield, d'une partie de ses collections, en créant, de ses propres deniers, l'école de dessin d'Oxford et la colonie du Guilde de Saint-Georges. « Si l'on vous dit que je suis dur et froid, écrivait-il à D. G. Rossetti, soyez assuré que ce n'est point vrai. Je n'ai point d'amitiés et point d'amours, en effet : mais, avec cela, je ne puis lire l'épithaphe des Spartiates aux Thermopyles, sans que mes yeux se mouillent de larmes, et il y a, dans un de mes tiroirs, un vieux gant, qui s'y trouve caché depuis dix-huit ans, et qui aujourd'hui encore est plein de prix

1. W. Rossetti, *Preraphaelite diaries and letters*.

2. *Fors Clavigera*, IV, 76, 91.

3. *Id.*, II, p. 221.

4. *Id.*, II, 40, 337.

pour moi. Mais si par contre, vous vous sentez jamais disposé à me croire particulièrement bon, vous vous tromperez tout autant que ceux qui ont de moi l'opinion opposée. Mes seuls plaisirs consistent à voir, à penser, à lire, et à rendre les autres hommes heureux, dans la mesure où je puis le faire, sans nuire à mon propre bien. »

Le même sourire ne brillait plus sur ses lèvres, lorsque, bien des années plus tard, en 1880, passant en revue le cycle de ses travaux, à Rouen, dans la ville même qui fut jadis l'initiatrice de sa pensée, il écrivait : « J'ai exposé à mon pays des faits d'une importance vitale pour son existence et que son pouvoir ne saurait changer, dans des paroles dont pas une n'a été altérée par l'intérêt, ni atténuée par la peine, et qui sont aussi dénuées de passions égoïstes, que si elles venaient déjà de l'au-delà ¹ ». Cette joyeuse fierté, ce jugement si ferme porté par sa conscience, sur toute une vie de labeur, n'était que la juste récompense d'une âme qui ne sut qu'aimer et d'une activité qui ne lutta que pour l'idéal.

Ruskin eut, aussi, le bonheur de sentir, au déclin de sa vie, que son œuvre ne disparaîtrait pas avec lui. Non seulement il avait marqué de son influence bien des ouvrages littéraires contemporains; mais encore, comme nous le montrerons dans une prochaine étude, un groupe de disciples allait continuer son action artistique, — ce sera la tâche de Walter Crane et de ses amis, son action sociale, — ce sera le rôle de Toynbee et de William Morris. Quelque chose lui survivrait, et Ruskin s'endormit paisiblement, au bord du sillon tracé.

Le jour du service solennel célébré en son honneur lorsque, dans la chapelle de Westminster, l'orgue entonna et les voix reprurent les versets du psaume ² :

1. *Arrows*, I, préf., p. 13.

2. Consulter les récits donnés par les journaux anglais.

« Le travail du laboureur est terminé », un souvenir de la vie des champs dut passer devant bien des yeux. Souvent le matin, tandis que les premiers rayons du soleil font sortir de la terre refroidie une brume bleuâtre, le père et le fils s'en vont au labour. La charrue est attelée, le soc mord sur la terre sèche. L'éperon plonge, en frémissant, dans le sol qui gémit, et enlevé par les bêtes, dirigé d'un bras ferme et d'une main sûre, rejette à droite et à gauche les mottes brunes. Lentement les sillons s'achèvent et s'alignent parallèlement. Parfois, le vieillard, épuisé par les premières heures du labour, qui sont les plus rudes, remet la charrue aux mains de celui qui doit lui succéder. Il le conseille, le dirige, le suit des yeux. Quand il l'a vu marcher progressivement, suivant du regard la blanche lumière de l'acier, qui plonge et replonge sans se lasser, le visage fouetté par la brise matinale, et dressant sa jeune tête sous les rayons du soleil qui monte, le vieux paysan, sûr de voir le travail se continuer après lui, confiant dans la moisson prochaine, va se reposer au près du premier sillon, qu'il avait tracé avec peine. Comment ne pas voir dans ce tableau, je ne sais quel résumé symbolique de la vie de Ruskin. Il avait tenté de faire pousser, dans le sol âpre et rude de l'Angleterre de 1840, les plantes délicates de l'art et les moissons fécondes de la paix sociales. Au moment où, lassé par ces rudes efforts, il abandonnait la charrue, devenue trop lourde pour ses mains, des bras jeunes reprenaient le timon et continuaient l'œuvre commencée. Il pouvait même voir comme dans un rêve, se balancer, au-dessus du champ fertilisé, sous un soleil d'or, les lourds épis d'une moisson de justice et de beauté. Et il s'endormit paisiblement, au bord du sillon qu'il avait creusé, dans une terre rebelle, par un matin brumeux.

APPENDICE I

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE RUSKIN

(1834-1892)

Les bibliophiles pourront consulter une bibliographie complète des œuvres en prose et en vers de John Ruskin, éditée par Thomas J. Wise à Londres, et publiée pour des souscripteurs seulement (1889-1892). Mais la généralité des lecteurs préférera de plus brefs renseignements. Nous avons extrait de la bibliographie de M. Wise une liste des écrits de Ruskin, d'après la date de leur première édition et pris soin de traduire les titres.

- 1834 *Trois articles* dans *Mag. of Nat. Hist.* (sept. nov. dec.
- 1835 Poésies dans le *Friendship's offering.*
- 1836 *Deux articles* dans le *Mag. of Nat. hist.* (sept. and oct.)
- 1836 *Les Mois* poésie dans le *Friendship's Offering.*
- 1837 *Le Dernier Sourire.* (*idem*,)
- *Leoni* (*idem*).
- 1837-38 Série d'articles dans la *Revue d'Architecture de Londres.*
- 1838 *Six articles* (même revue).
- Poésies, *Friendship's offering.*
- 1839 Article dans la *Revue d'architecture de Londres*, janvier.
- 1839 Poésies, *London Monthly Miscellany*, janvier.
- 1839 Poésies *idem* Février
- — — Mars
- — — Avril
- *Salsette and Elephanta*, poème publié isolément et dans *Oxford Prize Poems*

- 1839 Article *Trans. Met. Soc.*
 — Poésie dans *Friendship's Offering*.
 1840 Poésie dans *Friendship's Offering*.
 1840 — — —
 1841 Six poésies — —
 1842 Deux poésies — —
 1843 *Les Peintres Modernes*, 1^{er} volume.
 1844 Deux poésies, dans *Friendship's offering*.
 1845 Deux poésies, dans *Keepsake*.
 1846 *Les Peintres Modernes*, volume II.
 — Deux poésies dans *Keepsake*.
 1846 Deux poésies, dans le *Book of beauty de Heath*.
 1847 Un article sur l'art chrétien de Lord Lindsay dans
Quarterly Review. (Juin)
 1848 Un article sur l'histoire de la peinture à l'huile de
Eastlake, *Quarterly Review*. Mars.
 1849 Article sur Samuel Prout (*Art Journal*, mars).
 1849 *Les sept lampes de l'architecture*.
 1850 *Poèmes*.
 1851 *Le roi de la Rivière d'or*.
 1851 *Les pierres de Venise*. Volume I.
 — *Documents sur l'architecture de Venise*.
 1851 *Notes sur la construction des bergeries*.
 — *Deux lettres adressées au Rev. F. D. Maurice*, 1851.
 1851 *Le Préraphaélitisme*.
 1852 *The National Gallery*. (Lettres au journal le *Times*.)
 1853 *Les pierres de Venise*. Volumes II et III.
 1853-60 *Giotto et ses œuvres à Padoue*, en trois parties.
 1854 *Conférences sur l'Architecture et la Peinture*. (Édim-
 bourg, nov. 1853.)
 1854 Lettres au *Times* sur les principales œuvres Pré-
 raphaélites de l'Exposition.
 — *Ouverture du palais de cristal*.
 1855 Notes sur quelques-uns des principaux tableaux de
 l'Académie Royale, N° I.
 1856 Notes sur l'Académie Royale, N° II.
 — *Les Peintres Modernes*, volumes III et IV.
 — *Les Ports de l'Angleterre*.
 1857 Notes sur l'Académie Royale, N° III.
 — Notes sur la Collection de Turner, à Malborough
 house.
 — Catalogue des esquisses de Turner à la National Gal-

- lery, 1^{re} partie. Catalogue des esquisses et dessins de Turner, exposés à Malborough house 1857-58.
- 1857 *Les éléments du dessin.*
 — *L'économie politique de l'art.*
 — *L'éducation dans l'art.* Remarques adressées à la *Mansfield art Night Class.*
- 1858 Notes sur l'Académie Royale, N° IV.
- 1858 Discours prononcé à l'inauguration de l'école d'art de Cambridge.
- 1859 *Le Musée d'Oxford.*
 — Notes sur l'Académie Royale, N° V.
 — *Les deux sentiers.*
 — *Les éléments de la perspective.*
- 1860 *Reynolds et Holbein* (dans le *Cornhill Mag.*, Mars).
 — *Les peintres modernes*, volume V.
- 1860 *Unto this last.* Quatre essais sur les premiers principes d'économie politique.
- 1861 *Branches d'arbres.*
- 1862-63 *Munera pulveris*, essais sur l'économie politique.
- 1863 *Formes des Alpes de Savoie Stratifiées*, réimprimées dans *Sur la vieille route.*
- 1865 *Sésame et les lis.*
- 1865 Notes sur la forme et la structure de quelques parties des Alpes. Articles parus dans *Geol. Mag.* (Février et Mai).
- 1855-56 *The Cestus of Aglaia.* Neuf articles dans l'*art Journal*, réimprimés dans *Sur la vieille route.*
- 1866 *Les éléments de la poussière.*
- 1866 *La couronne d'Olivier Sauvage.*
- 1867 *Rapport* sur les dessins de Turner à la National Gallery.
- 1867 *Temps et Marées*, 25 lettres publiées d'abord dans le *Manchester Examiner* et le *Leeds Mercury.*
- 1867-70 Sept articles dans le *Geol. Mag.*
- 1878 Introduction à des légendes populaires allemandes.
 — Notes sur l'utilisation des criminels libérés.
- 1869 Catalogue des tableaux vendus chez Christie.
 — Catalogue de dessins pour servir à l'appui d'une conférence sur l'architecture flamboyante de la vallée de la Somme.
 — *La reine de l'Air.*
- 1870 *Vérone et ses rivières* réimprimé dans *Sur la vieille route.*

- Catalogue de dessins et de photographies réimprimé aussi dans *Sur la vieille route*.
- 1870 *Conférences sur l'art*.
Catalogue d'exemples préparés pour un cours élémentaire dans les University Galleries.
- 1871 Articles philosophiques dans la *contemporary Review*, et réimprimés dans *Sur la vieille route*.
- 1871-84 *Fors clavigera*.
- 1872 *Aratra Pentelici*.
- 1872 *Comparaison de Michel-Ange et Tintoret*.
- *Le Nid de l'Aigle*.
- *Monuments de la famille Cavalli, à Vérone* réimprimé dans *Sur la vieille route*.
- 1872 Préface à *l'Art chrétien et symbolisme* par le Rev. R. St. J. Tyrwhitt, réimprimée dans *Sur la vieille route*.
- 1873 *La nature et l'autorité du Miracle* article dans la *Revue Contemporaine*, Mars 1873, et réimprimé dans *Sur la vieille route*.
- 1873 *Love's Meinie*.
- *Ariadne Florentina*.
- 1874 *Val d'Arno*.
- 1875 Notes sur la royale académie, N° VI.
- 1875-77 *Matinées à Florence*.
- 1875-86 *Proserpine*.
- 1875-83 *Deucalion*.
- 1876 *La guerre moderne* (*Fraser's magazine*, juillet).
- 1876 Notes et préface pour les *Écoles d'art au moyen âge chrétien*.
- 1876 Préface à *Une protestation contre le développement des chemins de fer dans le district des lacs* par Robert Somerwell réimprimée dans *Sur la vieille route*.
- 1876 *Bibliotheca Pastorum*, vol. I.
- 1877 — vol. II.
- *Guide pour les principaux tableaux de l'Académie des Beaux-Arts à Venise*, en deux parties.
- 1877-84 *Le repos de St. Marc* en trois parties.
- 1877-78 *Les lois de Fésolé*.
- 1878 *Une conférence à Oxford*, (*Nineteenth Century*.) Réimprimée dans *Sur la vieille route*.
- 1878 *Mon premier éditeur*. (*University Mag.*) Réimprimé dans *Sur la vieille route*.

- 1878 Notes sur l'exposition de Turner à la Société des Beaux-Arts.
- *Les trois-couleurs du Préraphaelisme. (Nineteenth Century, nov., déc.), Réimprimé dans Sur la vieille route.*
- 1879-80 Notes sur l'exposition de Prout et de Hunt.
- 1879-80 Lettres sur des études et des souvenirs de St. Marc. (Société des Beaux-Arts).
- 1879-80 *La prière du Seigneur et l'Église (Sur la vieille route).*
- 1880 *L'usure, une réponse et une réplique (Sur la vieille route).*
- 1880 *Éléments de Prosodie anglaise.*
- 1880 Lettres sur un Musée de tableaux (*journal de l'Art*, juin et août, réimprimées dans *Sur la vieille route*).
- 1880 *Flèches du carquois. (Lettres à des journaux).*
- 1880-81 *Fiction, Beau et Laid. Cinq articles dans la Nineteenth Century. Réimprimés dans Sur la vieille route.*
- 1880-85 *La Bible d'Amiens. (Cinq art. réunis plus tard en volume.)*
- 1881 Catalogue des dessins et des esquisses de Turner, réunis maintenant à la National Gallery. *L'art de l'Angleterre.*
- 1883 Catalogue des pierres de silicate, donnés à l'école de St. David.
- 1883 Préface à *l'histoire d'Ida* par Francesca Alexander.
- 1883 Introduction à *l'histoire de la Beauté et de l'Art dans les grandes villes* par T. E. Horsfall. Réimprimée dans *Sur la vieille route.*
- 1884 *Le nuage de tempête du XIX siècle.*
- 1884 Catalogue de Minéraux donnés au Musée de Kirkenbright.
- 1884 Catalogue d'une série de Spécimens donnés au British Museum. (*Nat. Hist.*)
- 1884-85 *Les plaisirs de l'Angleterre*, quatre conférences.
- 1885 Préface aux *chansons de route de la Toscane* par Miss Alexander.
Préface et Notes pour *l'école anglaise de peinture* par E. Chesneau.
- 1885 Introduction à *l'Usure* par R. G. Sillar. Réimprimée dans *Sur la vieille route.*

- 1883 *L'Évêque d'Oxford et le professeur Ruskin sur la Vivisection.*
- 1885 *Sur la vieille route.*
- 1885 *Bibliotheca pastorum*, vol. IV.
La foi d'un chevalier. (Vie de Sir Herbert Edwardes).
- 1885-89 *Præterita.*
- 1886-87 *Dilecta.*
- 1886-88 Notes et préface pour *Ulric le domestique de ferme*, par Gotthelf.
- 1887 *Arthur Burgesse* (*Century Guild Hobby Horse* avril).
- 1887 *Hortus inclusus*, lettres aux Miss Beever.
- 1887-89 Préface à la traduction d'*Ulric le domestique de ferme* par Francesca Alexander.
- 1888 Notes et préface pour un guide populaire pour la National Gallery, par E. T. Cook.
- 1888 *The black arts* : — *une rêverie dans le Strand* (*magazine of art*, janvier).
- 1890 *Ruskiniana*. Recueil de lettres.
- 1891 *Les poèmes de John Ruskin*. Comprenant ceux qui ont été mentionnés ici, et d'autres.

Les héritiers ont entrepris la publication d'une série d'articles et de conférences, retrouvés dans les papiers de Ruskin.

APPENDICE II

BIBLIOGRAPHIE DE LA LITTÉRATURE RUSKINIENNE

I. — Ouvrages anglais sur John Ruskin.

- ACLAND (H. W.). — *The Oxford Museum*, Lond., 3^e Éd., 1893.
- AXON (W. E. A.). — *John Ruskin*, 1879.
- BAILEY WALKER (P.). — *John Ruskin* (brochure gratuite. L. 1879).
- BAILLIE (E. F.). — *John Ruskin*, Aspects of the thought and teaching, Allan, 1882.
- BALDENTON KIDD (G.). — *John Ruskin on political Economy*, Lond., 1873.
- BALLANTYNE (J.). — *What is Preraphaelitism*. Lond., 1856.
- BANCROFT COOKE. — *J. Ruskin*, An inangural address Birkenhead 1881. (Croch.)
- BARCLAY (TH.). — *The rights of labour according to John Rushin*, Lond., 1889.
- BARNIC PAIN. — *Parodies and Play things*.
- BAYNE (PETER). — *Essays*, Édimbourg, 1859.
- *Lessons from my masters*, Lond., 1879.
- BOSANQUET (BERNARD). — *An history of Esthetic*, Lond., 1892.
- BOWKER, R. R. AND GEORGE. — *The Reader's Guide in Economic, Social and Political Science*. (A classified and annotated bibliography : American, English, French and German), London, Putnams, 1892.
- CANNAN (E.). — *History of Theories of production and distribution*, from 1776 to 1848, Regan Paul, 1894.

- CHAMBERS (W. AND R). — *Great thinker and workers J. Ruskin*, Lond., 1888.
- COHN (GUSTAVE). — Traduction anglaise de son *Histoire de l'Économie politique*, sous le titre *History of political economy*, by Dr Gustave Cohn, professor in the University of Gœttingen.
- COLLINGWOOD (W. G). — *The art teaching of Ruskin*, Lond., 1891.
- *J. Ruskin, A Biographical outline*, Lond., 1889.
- *Life of J. Ruskin*, 1886.
- *The life and work of J. Ruskin*, 1893.
- COOK (E. T). — *Studies in Ruskin*, Lond., 1890.
- *Ruskin handbook to the National Gallery*.
- CORNISH (C. T.) — *The life of Turner*.
- CRANE (W). — *The claims of Decorative art*, Lond., 1892.
- DALE (H. P). — Three letters and an essay on litt. by. J. Ruskin found in his tutor's desk, Lond., 1893.
- DOWDEN (E). — *Studies in Literature*, Lond., 1878.
- *New Studies in Literature*.
- DOWNES (R. P). — *John Ruskin*, Lond., 1890.
- DYCE (W). — Notes on shepherds and sheep : a letter to J. Ruskin, Lond., 1851.
- FLINT (R). — *Socialism*, Lond., 1894.
- FORSTER (J). — *Four great teachers*, Lond., 1890.
- FRISWELL (HAIN). — *Modern men of letters*, Lond., 1870.
- GEDDES (P). — *John Ruskin as an Economist*, Edinburgh, 1884.
- Monographie signalée comme bonne par Ingram (*Hist. de l'Écon. pol.*, trad. franc. p. 318 n° 1).
- *John Ruskin as an Economist*, Liverpool, 1884.
- GIBBINS (H. DE B). — *English social Reformer*, Lond., 1892.
- GREEN (B. H). — *Ruskin's comparisons of painters*, Lond., S. D.
- QUILTER (HARRY). — *Preferences in art*, Lond., 1893.
- HAMERTON (PH. G). — *Thoughts about art*, Lond., 1892.
- HAMILTON (WALTER). — *The esthetic movement in England*, Lond., 1882.
- HARRISON (FRÉD). — *Studies in Victorian literature*, 1895.
- HOBSON (J. A.). — *Ruskin as a social Reformer*, London, 1898.
- HARRISON (FRÉD). — *Tennyson. Ruskin. Mill*, 1900.
- HOLMES (JOHN). — *Two papers on Ruskin*, Scheffield, 1886.
- INGRAM (J. K). — *History of Political Economy* (1. vol. Trad. franc. par de Varigny et Bonne-Maison, 1893).
- JAPP (A. H). — *Three great teachers of our time*, Lond., 1865.
- JOLLY (W). — *Ruskin on education*, Lond., 1894.

- KNIGHT (W). — *The philosophy of the beautiful*, Lond., 1891.
- KINGTON PARTHE. — *The preraphaelite movement*, 1890.
- LANCASTER (H. H.). — *Essays and reviews*, Edinb., 1879.
- LEURIN (WALTER). — *John Ruskin on himself and things in general*, Liverpool, 1893.
- MAC CARTHY (A). — *Modern Leaders*, New-York, 1872.
- MAC CULLOCH J. B.) — *Literature of Political Economy*, Lond., 1845.
- MAC NAIL. — *Art and Art Critics*, Lond., 1878.
- MALLESON (REV. J. A.). — *The Lords prayers of the church*, Lond., 1880.
- MALLOCK (W. H.). — *The new republic*, Lond., 1877.
- MARSHALL MUTHER (J.). — *John Ruskin*, Lond., 1890.
- *Life and teaching of J. Ruskin*, 1883; 5^e éd., 1897.
- MARTIN (W). — *Aspects of nature*, Glasgow, 1887.
- MARWICH (W). — *The mission and influence of great men*, Lond., 1891.
- MAVOR (J). — *Economic history and theory*. (A small annotated bibliography, Edinb., 1889.)
- MEYNELL (M^{rs}). — *J. Ruskin*. (Modern English Writers.)
- MOORE (MORRIS). — *Revival of Vandulism at the National Gallery*, Lond., 1883.
- NISBET (HUME). — *The practical in painting : A few remarkson J. Ruskin*, Edinb., 1880.
- OSLER (REV. C. H.). — *J. Ruskin* (broch. 3 pages).
- PAGET (J). — *Paradoxes and puzzles*, Edinb., 1874.
- PHELPS (W. L.) — *The beginnings of the English romantic movement*, 1897.
- PRICE (E. L). — *A history of Political Economy in England, from A. Smith to Toynbee*, 1890.
- RAE. — *Contemporary socialism*, Lond., 1891.
- REDGRAVE. — *A century of painters of the English school*.
- RIPPINGILLE (E. V.) — *Absolutism in art : a reply to the author of M. P.*, Lond., 1852-1858.
- RITCHIE (ANNE THACKERAY). — *Records of Ruskin, Tennyson and Browning*, Lond., 1892.
- ROBERTSON (J. M.) — *Modern humanist-sociological studies of Carlyle, Mill, Emerson, Arnold. Ruskin*. Lond., 1891.
- W. ROBERTSON NICOLL AND T. W. WISE. — *Literary anecdotes of the XIX^e century*, 1^{er} vol., 1896, 2^e v., 1897.
- ROSE (H). — *The new political economy*, Lond., 1891.
- *The social trading of Carlyle, Ruskin and H. George*, Lond., 1891.

- ROSSETTI (W). — *Ruskin, Rossetti Preraphaelitism* (1854-1862) 1899.
 — *Preraphaelite Diaries and Letters*, 1900.
- SAINTSBURY (G). — *History of the XIXth Century*, Lond., 1896.
- SAVALE (FRANCK). — *The ethics of service*, Lond., 1888.
- SHEPHERD. — *A Bibliography of J. Ruskin*, 3^e édit., 1890.
- SILLAR (ROBERT. G). — *Usury with an introduction by J. Ruskin*, Londres, 1885.
- SILLAR (W. C). — *A defence of the church of England against the letter of J. Ruskin*, Lond., 1880.
- SMART (W). — *J. Ruskin, his life and work*, Glasgow, 1880.
 — *A disciple of Plato, a study of J. Ruskin*, Glasgow, 1883.
- SPIELMANN (H). — *John Ruskin*, Cassell and Co, 1899.
- THORNBURY (W). — *Life of Turner*, 1897.
- VERNON LEE-BELCARO. — *Ruskinism*, London, 1882.
- WAKEFIELD (A). — *Ruskin on music*, Lond., 1894.
- WALDSTEIN (Ch). — *The work of J. Ruskin*, Lond., 1894.
- WHITE (W). — *A descriptive catalogue of the Ruskin Museum*, Sheffield.
- WISE (T. T.) AND J. P. SMART. — *Bibliography of the writings of John Ruskin*.
- WOOD (ESTHER). — *D. G. Rosetti and the preraphaelite movement*, 1894.
- YOUNG (REV. E.). — *Preraphaelitism*, Lond., 1857.

Divers.

- A Reply to the Notes on the construction of Sheepfoldes*, London, 1851.
- Something on Ruskinism by an architect*, London, 1851.
- A. B. *Notes on some of the critics of J. J. Ruskin*, Londres, 1857.
- Cambridge school of art Inaugural soirée*, Cambridge, 1858.
- Selections from Ruskin*. University of Madras, Madras, 1875.
- The Ruskin Reader*, 2 vol.
- The Ruskin birthday book*, London, 1883.
- Copy of the address to J. Ruskin rejoicing at his recovery from illness (Liverpool 1885).
- The best hundred books*, London, 1886.
- Drawing book for art students suggested by the writings of J. Ruskin*. — Historical introduction by F. Wedmore, London, 1890.
- Chamber's Cyclopedia of Engl. Literature. Dictionary of English biography. The new Encyclopedia. Allibone's Dictionnary.*

II. — Articles anglais et américains parus sur John Ruskin.

(Consulter Poole's Index to Periodical Literature, Vol. I, jusqu'à 1882,
1^{er} Supplément, 1882-1889, 2^e Supplément, 1889-1893.)

Parmi les principaux articles nous citerons

- I. — *Blackwood Magazine*, 1843, I^{er} vol., p. 485; 1849, II^e vol., p. 326; 1853, II^e vol., p. 540; 1856, I^{er} vol., p. 503; 1858, I^{er} vol., p. 122; 1859, II^e vol., p. 32; 1867, II^e vol., p. 675; 1887, I^{er} vol., p. 704.
- II. — *Quarterly journal of Economics* 1887, p. 414.
- III. — *Fraser's Magazine*, 1845, II^e vol., p. 358; 1849, II^e vol., p. 151; 1855, II^e vol., p. 127 et 463; 1856, II^e vol., p. 619; 1860, I^{er} vol., p. 651; 1860, I^{er} vol., p. 719; 1875, II^e vol., p. 688.
- IV. — *Art journal*, 1855, p. 237; 1857, p. 255; 1859, p. 202; 1859, p. 225 et 261; 1880, p. 47; 1881, p. 321, 1886, p. 46.
- V. — *University Q. Review*, 1873, p. 5.
- VI. — *Methodist Quarterly*, 1860, p. 353; 1890, p. 697.
- VII. — *London Quarterly*, 1881, p. 132.
- VIII. — *Boston review*, 1863, p. 323; 1862, p. 491.
- IX. — *American review*, 1881, p. 323; 1883, p. 365; 1886, p. 220.
- X. — *Westminster review*, 1862, 1863.
- XI. — *Cornhill Magazine*, 1890.
- XII. — *Quinsley's Magazine*, 1888.
- XIII. — *Critic*, 1883, 1891.
- XIV. — *Quarterly Review*, 1855.
- XV. — *Brit. Quarterly Review*, 1850, 1853, 1860.
- XVI. — *19^e Century*, 1879.
- XVII. — *Dublin University Mag*, 1849, 1851.
- XVIII. — *Edinburgh Review*, 1851.

DEPUIS 1893

Good words, Août 1897; *Spectator*, 4 Septembre 1897; *The Century Magazine*, Février 1898; *Reviews of Reviews*, Janvier 1898.

CARICATURES

Punch, 11 Mai 1872, 5 Février 1876, 7 Décembre 1878, 18 Janvier 1880, 23 Octobre 1880, 18 Décembre 1880, 27 Janvier 1883, 23 Août 1884.

III. — Ouvrages sur John Ruskin publiés à l'étranger.

FRANCE

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BAROT (ODYSSE). — *Histoire de la littérature anglaise contemporaine*, Paris 1877.

BLANQUI (AD.). — *Histoire de l'économie politique*.

CHESNEAU (E.). — *La peinture anglaise*.

DESTREE (G.). — *Le préraphaélisme*.

LEFÈVRE (H.). — *Notes diverses*.

MÉTIN (A.). — *Le socialisme anglais*, 1897.

MOUREY (G.). — *Au-delà du détroit*, 1899.

ROD (E.). — *Les préraphaélites*.

SIZERANNE (R. DE LA). — *La peinture anglaise contemporaine*, 1897.

TAINE (H.). — *Notes sur l'Angleterre*.

VOGUÉ (VTE. E. M. DE). — *Remarques sur l'exposition du centenaire*, 1889.

OUVRAGES SPÉCIAUX

MILSAND (J.). — *John Ruskin*, 1869.

SIZERANNE (R. DE LA). — *La religion de la Beauté, John Ruskin*, 1897.

REVUES ET JOURNAUX

Correspondant, décembre 1896, 1897.

Quinzaine, 1897.

L'artiste, août 1897.

Revue Universitaire, août 1897.

Revue Parlementaire, 10 août 1897.

Revue de Paris, août 1897.

Journal des Débats, 11 août 1893, 3 septembre 1897.

BELGIQUE

PAUL DE REUIL. — *L'esthétique en Angleterre, John Ruskin*, Bruxelles; 1894.

ALLEMAGNE

JOHN 'G.). — *Die heutige national œkonomie in England*, etc.

MAX NORDAU. — *Étude sur Ruskin dans Dégénérescence*.

ROSCHER. — *Zur Geschichte der englischen Volkswirtschaftslehre*, Leipzig, 1852.

SCHEEL. — *Geschichte der politischen OEkonomie dans le Handbuch der politischen OEkonomie* de Schœnberg.

ITALIE

LUIGI COSSA. — *Introduzione alla studio dell' Economia politica*; Milano 1892.

IV. — Impression produite par la mort de John Ruskin :
Journaux et revues.

ANGLETERRE

JOURNAUX

Times, 22 janvier.

Daily Chronicle, 22 janvier 1900.

Morning Post, 22 janvier 1900.

Standard, 22 janvier 1900.

Saint Jame's Gazette, 22 janvier 1900.

Methodist Recorder, 22 janvier 1900.

Irish Independant, 22 janvier 1900 Dublin.

Sheffield and Rotherham, Indépendant, 22 janvier 1900.

Daily News, 22, 23, 24, 25 janvier 1900, 17 février 1900.

Auckland Chronicle, 25 janvier 1900.

Westminster Budget, 26 janvier 1900.

Weekly Times of India, 3 février 1900.

The Baptist, 26 janvier 1900.

REVUES

Builder's journal, 24 janvier.

The Literary World, 26 janvier.

British Architect, 26 janvier.

The Speaker, 27 janvier.

Reading observer, 27 janvier.

Literature, 27 janvier, 3 février.

Builder, 27 janvier.

Black and White, 27 janvier.

The Academy, 27 janvier.
Spectator, 27 janvier.
Free Thinker, 28 janvier.
Building-News, 2 février.
Queen, 10 février.
The Bookman, mars. 1900.
Great Thoughts, mars 1900.
The New Age, 22, 25 février 1900.
The Spear, 31 janvier 1900.
Christian World, 25 janvier 1900.
Sunday Magazine, 25 janvier 1900.
Fortnightly Review, 1^{er} mars 1900.

AMÉRIQUE

New-York city, 3 février 1900.
New-York sun, 21 janvier 1900.
Engl. Brooklyn, 22 janvier 1900.
Times Pittsburg, 22 février 1900.
Morning Herald, 22 février 1900.

BELGIQUE

Le Peuple, 23 janvier, Bruxelles.
Le journal de Bruxelles, 23 janvier, Bruxelles.
Le Précurseur, 24 janvier, Anvers.

FRANCE

JOURNAUX

La Libre Parole, 23 janvier.
Le Temps, 22 janvier.
Le Figaro, 23 janvier.
La Dépêche, 30 janvier.
Le Journal, 31 janvier.

REVUES

Annales Politiques et Littéraires, 28 janvier.
Revue des Deux Mondes, 15 février.
Réforme Sociale, 1^{er} mars.
Revue Encyclopédique, 1^{er} mars.
Studio, 15 mars.
Gazette des Beaux-Arts, 1^{er} avril.

Revue Bleue, 5 avril.

Revue Socialiste, 5 avril.

Union pour l'Action morale, 15 avril.

Mercur de France, 1^{er} avril.

ALLEMAGNE

Frankfurter-Zeitung, 25 janvier.

VU et LU,

En Sorbonne, le 30 juillet 1900,

*Par le doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris*

A. CROISSET.

VU,

Et permis d'imprimer,

Le vice-recteur de l'Académie de Paris,

GRÉARD.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE.	VII
INTRODUCTION.	1

LIVRE PREMIER

LA VIE

CHAPITRE I. — Jours d'enfance, 1819-1842	25
— II. — Jours de force, 1843-1880.	78
— III. — Jours de mort, 1880-1900.	144

LIVRE II

LA PENSÉE

CHAPITRE IV. — Caractères généraux de sa pensée.	159
— V. — Des caractères généraux de la pensée de Ruskin, d'après ses poésies et ses essais his- toriques	212

LIVRE III

LES IDÉES

CHAPITRE VI. — La Bible de l'Art.	253
— VII. — La Bible de l'économie politique.	358

LIVRE IV

LA LANGUE

CHAPITRE VIII. — La langue	461
CONCLUSION. — L'influence exercée.	507
APPENDICE I. — Bibliographie des œuvres de Ruskin (1834-1892).	535
APPENDICE II. — Bibliographie de la littérature ruskinienne.	541

COULOMMIERS. — IMP. PAUL BRODARD.
